

القافية في العرض والأدب

الدكتور حسين نصار

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

<https://www.facebook.com/books4all.net>

القافية
في
العرف والضوء الأدب
الدكتور حسين نصار

الطبعة الأولى

١٤٢١ هـ - ٢٠٠١ م

الناشر

مكتبة الثقافة الدينية

٥٢٦ ش بورسعيد - الظاهر

ت: ٥٩٢٣٦٢٠ - فاكس: ٥٩٣٦٣٧٧

حقوق الطبع والنشر محفوظة للناسر
مكتبة الثقافة الدينية

القافية
في
العرض والادب

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

تمهيد

اهتدى العرب إلى القافية منذ عهد بعيد لا نملك من الدلائل ما يكشف عن حدوده ، وتناول بهم الزمن ، فوضعوا لها ما أحبوا من قواعد لسنا ندرى أيضاً متى وضعوها ؟ ومتى اتفقوا عليها ؟ ولكن ما بين أيدينا من شعر جاهلي تام في نظامه ، كامل في قواعده ، ينبئ عن هذا الزمن البعيد ، والتطور الدائب .

وعلى الرغم من أسفنا لضياع هذه الأطوار الأولى ، بقي لنا من أخبار الجاهلية المتأخرة ما يرمي عن تنبؤ العرب ، وخاصة من تحضر منهم ، إلى بعض الظواهر المتصلة بالقوافي ، وما قد يصيب الأوضاع التي تعارفوا عليها بالخلل ، وإن كان أحد منهم لم يعلن عن هذه الأوضاع . فالقافية التي عرفوها وضعوها لها اسماً خاصاً بها نستطيع أن نستنبط من شيوعه أنهم وضعوه منذ زمن بعيد^(١) .

ووضعوا اسماً آخر قد يدل على تنبؤ أعمق من سابقه لدلالته على أحد أجزاء القافية ، ذلك هو الرُوي ، قال المرعي^(٢) : « الروي : الحرف الذي تُبنى عليه القافية . وقد كانت العرب تعرفه في الجاهلية . قال النابغة :

بَحَبِّكَ أَنْ تُهَاضَ بِمُحَكَّاتٍ يَمَرُّ بِهَا الرُّوْيُ عَلَى لِسَانِي »

وأعلن التنوخي^(٣) - تلميذ المرعي - أن العرب ليس عندهم معرفة بشيء آخر من حروف القافية ، فإن صحت هذه الرواية كان العرب في الجاهلية قد فرقوا بين القافية والروي . ولكنني غير مطمئن إلى هذا القول ؛ فلم أجده عند غير المرعي وتلميذه ، ولم يروياه عن غير النابغة من الشعراء المعاصرين له والتالين في الجاهلية . ورواية المرعي غير متفق عليها : فقد روى ابن السكيت اليت^(٤) : « يمر بها الرُّوي على لساني » يعني شيطان شعره - وفق عرفهم . وهي

(١) انظر الحديث عن القافية في اللغة والشعر .

(٢) القصول والفتايات ٤٦٤ . وتهاض : تكسر وتقلل . ومحككت : قواف .

(٣) القوافي ٧٤ .

(٤) حياته ١٤٨ .

رواية أوضح من رواية المعرى وأيسر فهما .

وإذا كان الشك يحيط بهذا الاسم فإن شيئاً منه لا يتسرب إلى إحساس العرب القدماء ببعض ألوان الخلل في القوافي ، ومحاولتهم إعطاءها الأسماء الخاصة بها . وأقدم ما عثرت عليه ما يحكى عن إخلال النابغة الذبياني بوحدة حركة الروى . وقد حاول من فطن إلى هذا الخلل أن ينبه الشاعر فلم ينتبه ، حتى اضطر أن يلجأ إلى الغناء الذى يمد الأصوات ويبينها في جلاء . فانتبه الشاعر إلى ما وقع فيه . قال أبو عمرو بن العلاء^(٥) : « دخل النابغة إلى المدينة ، فقالوا له : قد أقويت في شعرك . وأفهموه ، فلم يفهم حتى جاءوه بقيئة ، فجعلت تغنيه :
أَمِنْ آل مَيَّةَ رَائِحٌ أَوْ مُغْتَدٍ عَجَلَانَ ذَا زَادٍ ، وَغَيْرَ مُزَوِّدٍ
زَعَمَ الْبَوَارِحُ أَنْ رَحَلْتَنَا غَدًا وَبِذَاكَ خَبَرْنَا الْغَرَابُ الْأَسُودُ
وتبين الباء في «مزودى» و «مغتنى» . ثم غنت البيت الآخر ، فبينت الضمة في قوله «الأسود» بعد الدال . ففطن لذلك فغيره وقال : (وبذاك تنعاب الغراب الأسود) وكان النابغة يقول : دخلت يثرب وفي شعري شيء ، وخرجت وأنا أشعر الناس .

وتكرر الخبر نفسه مع شاعر جاهل آخر كان قريب عهد بالإسلام : قال أبو عمرو ابن العلاء أيضاً^(٦) : « فحلان من الشعراء كانا يُقويان : النابغة ، وبشر بن أبي خازم : فأما النابغة فدخل يثرب . . . وأما بشر فقال له سودة أخوه : إنك تُقوى ! فقال له : وما الإقواء ؟ فأنشده بيتيه :

أَلَمْ تَرَ أَنَّ طَوْلَ الدَّهْرِ يُسَلِّي وَيُنْسِي مِثْلَ مَا نُسِيتَ جُذَامُ
وَكَانُوا قَوْمَنَا قَبَعُوا عَلَيْنَا فَسُقْنَاهُمْ إِلَى الْبَلَدِ الشَّامِيِّ

وآخر الأول منها «نسيت جذام» فرفع ، ثم قال «إلى البلد الشامي» فخفض . ففطن بشر فلم يعد .

وتبين هذه الأخبار أن من فطنوا إلى هذا الخلل سموه الإقواء ، واشتقوا منه الفعل أقوى . كذلك فطنوا إلى خلل آخر سموه الإكفاء ، قال الأخفش^(٧) : سألت العرب الفصحاء عن الإكفاء ، فإذا هم يجعلونه الفساد في آخر الشعر والاختلاف من غير أن يحدوا في ذلك

(٥) الموشح ٣٨ - ٤٠ الرائع : السائر في المساء . والمفتدى : السائر في الصباح . والزاد هنا : ما وهبته حبيته من نحية أو رد سلام أو وداع . والبوارح : الطير التي ينشأ من بها .

(٦) الموشح ٥٩ . الشعر والشعراء ٢٧٠ .

(٧) القوافي ٤٣ . تفض : يتخذ لها عفاص : أى سداد . والحجاج : المقام حول العين . وتلخص : يكثر اللحم في جفن العين العليا . والصيران : القطعان . والمها : البقر الوحشى . والمنقر : الواثب .

شيئاً ، إلا أنني رأيت بعضهم يجعله اختلاف الحروف ، وأنشدته :

كَأَنَّ قَا قَارُورَةً لَمْ تُغْفَصِ
مِنْهَا حِجَاغًا مُقْلَةً لَمْ تُلْخَصِ
كَأَنَّ صِيرَانَ الْمَهَا الْمُتَقَرِّزِ

فقال : هذا إكفاء . وأنشده آخرقوافي على حروف مختلفة ، فعابه ، ولا أعلمه إلا قال : قد أكفأت . . . والمُكْفَأُ في كلامهم هو المقلوب .

وفطنوا إلى خلل سموه السناد . قال الأخفش^(٨) : «وأما ما سمعت من العرب في السناد فإنهم يجعلونه كل فساد في آخر الشعر ، ولا يحدّون في ذلك شيئاً . وهو عيب عندهم . ولا أعلم إلا أنني قد سمعت بعضهم يجعل الإقواء سناداً . وقال الشاعر : فيها سناد ، وإقواء ، وتحريد . فجعل السناد غير الإقواء ، وجعله عيباً ، ومن السناد أيضاً قوله :

تَعْرِفُ فِي قِعْدَتِهِ وَحَبْوَتِهِ
أَنَّ الْغَدَاءَ إِنْ دَنَا مِنْ حَاجَتِهِ
وَامْتَدَّ عَرْشًا عُنُقِهِ لِلْقَمِيَتِ

وفطنوا إلى خلل سموه التحريد . قال الأخفش^(٩) : «وفيه التحريد ، ولا يحدّون فيه شيئاً ، إلا أنهم يريدون به غير المستقيم ، مثل الحرّد (العوج) في الرّجلين» . وذكره النابغة الذبياني فقال^(١٠) :

وَعَثُ الرّوَايَةِ ، بِأَدَى الْعَيْبِ ، مُتَكِبٌ فِيهِ سِنَادٌ ، وَإِقْوَاءٌ ، وَتَحْرِيدٌ
يتضح من هذا أن العرب فطنوا إلى أنواع من الخلل تصيب آخر البيت من الشعر فتعيبه ، وسموها الإقواء والإكفاء والسناد . ولكن إحساسهم بهذه الأنواع - فيما يبدو - بقي مبهماً ، لم يستطيعوا أن يحددوه ، ويضعوا الفواصل بينه وبين غيره . ولذلك قال المرزبانى^(١١) :
«والعرب قد تخطط فيما بين الإكفاء والإقواء . . . والسناد : هو أيضاً فساد في القافية ، وقد جعله قوم بمرتلة الإقواء والإكفاء» .

وإنما حددها العلماء^(١٢) ، وميزوا بينها ، وخاصة الخليل ، قال^(١٣) : «رتبت البيت من

(٨) ٥٥ . العرش : لحمه مستطيلة و جانب العنق .

(٩) ٦٨ .

(١٠) التنوخى : القوافي ١٣٦ . والوعث : العصر الشاق . والمتكب : المنجرف .

(١١) الموشح ١٥ ، ٢٤ .

(١٢) الموشح ٢١ .

(١٣) الموشح ١٥ .

الشعر ترتيب البيت من بيوت العرب الشعر . . . فسميت الإقواء ما جاء من المرفوع في الشعر والمخفض على قافية واحدة . . . وسميت تغير ما قبل حرف الروى سناداً . . . وسميت الإكفاء ما اضطرب حرف رويه . . . »

وقال ابن السراج^(١٤) : « وبعضهم جعله (أى التحريد) اختلاف الضروب أو الأعاريض في الشعر الواحد . . . » . وقد أدى ذلك إلى عدم اتفاقهم على مفهوم واحد لهذه الألفاظ .

وميز العرب القدماء بين الشعر الذى عابته هذه الأنواع من الخلل ، والشعر غير المعيب ، قال الأخفش^(١٥) :

« وفي القوافى النصب والبأو ، وذلك كل قافية سليمة من السناد ، تامة البناء . فإذا جاء ذلك في الشعر المجزؤه لم يسموه نصباً ولا بأواً ، وإن كانت قافيته قد تمت ، نحو قوله : « قد جبر الدين الإله فجبر » . فلم يميز بين الاسمين . وأظن أن علماء العروض لما وجدوا الاسمين عندهم ميزوا بينهما . قال ابن السراج^(١٦) : « وقيل النصب : تجنب المستقبح من السناد ، والبأو تجنب المستحسن منه » . وصرح تصريحاً قاطعاً أن الاسمين مرويان عن العرب وليس من ابتكار الخليل ، قال : « سمعنا ذلك من العرب ، وليس ذا مما سمى الخليل ، وإنما تؤخذ الأسماء من العرب » .

لا غرابة إذن أن أقول : إن الشعراء فطنوا إلى هذه العيوب ، وحاولوا تجنبها . ودليل على ذلك قول الشاعر المضمم كعب بن زهير في أثناء حديثه عن شاعريته هو والخطيئة . قال^(١٧) :

فن للقوافى ، شأنها من يحوكها إذا ما ثوى كعب ، وفوز جرول
يقول فلا يعبأ بشئ يقول ومن قائلها من يسىء ويعمل
يقومها حتى تقوم متونها فبقصر عنها كل ما يتمثل

وقد رد عليه المزرد بن خرار الغطفاني متبرئاً من السرقة ومن أحد العيوب السابقة ، فقال^(١٨) :

(١٤) الكافي ١١٥ .

(١٥) ٦٤ .

(١٦) ١١٤ .

(١٧) ديوان كعب ٥٩ . ويحوكها هنا : يصنعها . وثوى : أقام ، أى دفن . وفوز : هلك . وجرول : الخطيئة . ومتونها : ظهورها ، يريد تهذيبها . وبقصر : ينحط . ويتمثل : ينشد ويروى .

(١٨) ديوانه ٨٠ .

وباسِيتِكَ إِذْ خَلَفْتَنِي خَلْفَ شَاعِرٍ مِنَ النَّاسِ لَمْ أُكْفَى وَلَمْ أُتَحَلَّ
 وفي العصر الإسلامي رُهِفَ الحس العربي ، وعمق الوعي ، فلم يقتصروا على التفتن إلى
 ما يصيب القوافي من نقص في موسيقاها ، بل تعدوا ذلك إلى عيب أخى : قال أبو هلال
 العسكري^(١٩) : «مما عيب من القوافي قول ابن قيس الرقيات ، وقد أنشد عبد الملك :
 إِنَّ الْحَوَادِثَ بِالْمَدِينَةِ قَدْ أَوْجَعَتْنِي وَقَرَعَنَ مَرَّوْنِيَّةَ
 وَجَبَّتْنِي جَبَّ السَّامِ فَلَمْ يَتَرَكْنَ رِيشاً فِي مَنَاكِيهِ

فقال له عبد الملك : أحسنت ، إلا أنك تخشيت في قوافيك . فقال : ما عدوت قول الله
 عز وجل : (ما أغنى عنى ماله . هلك عنى سلطانيه)^(٢٠) . وليس كما قال ، لأن فاصلة الآية
 حسنة الموقع ، وفي قوافي شعره لين . فما تنبه إليه عبد الملك ليس إخلالاً بأحد شروط القافية
 المتفق عليها بل هو عيب فنى .

تلك هى الأمور المتصلة بالقافية التى تنبه لها العرب وتحدثوا عنها ، غير أن حديثهم كان
 مجرد إشارة ، وإبانة لعيب . ولم يتعد ذلك إلى تفضيل أو تقعيد .
 وبقيت قواعد القافية تنتظر من يكشف عنها ، ويحلوها أمام الأنظار ، إلى أن جاء أول من
 فعل ذلك للوزن الشعرى ، ففعله للقافية أيضاً : أى أنه تناول موسيقى الشعر الظاهرة بشطريها .
 وكان الذى فعل ذلك أبا عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدى (١٠٠ - ١٧٥ هـ) ،
 ولم يفرد الخليل كل شطر بكتاب ، بل جمعها معاً فى كتاب واحد سماه أكثر الكتاب
 « العروض » ، وشذ عنهم الزبيدى^(٢١) فجعله كتابين باسم « الفرش » و « المثال » ، أولها محمد
 لثانيهما .

ومنذ ذلك العهد ، بقى صنيعه تقليداً متبعاً فى جميع كتب العروض ، تبدأ بتناول الوزن ،
 وتنتهى بتناول القافية ، سواء أسهبت أو أوجزت . ولكن عدداً من المؤلفين أصدروا كتباً
 خاصة بالقافية ، سواء وهبوا للوزن كتاباً آخر أو لم يؤلفوا فيه . وهذه الكتب الخاصة بالقافية
 هى التى أود أن أقف عندها ، وألقى بعض الضوء عليها ، وإن كنت أوقن أن بعض الدراسات
 غير المفردة كانت أهم من بعض هذه الكتب ، وأحسب أن بعض هذه الكتب لم تكن مستقلة

(١٩) الصناعتين . ٤٥٠ .

(٢٠) الحاقة : ٢٨ و ٢٩ .

(٢١) طبقات النحويين واللغويين ٢٩١ .

يوم دُونها مؤلفها ، بل كانت جزءاً من كتاب في العروض ، ثم أفردتها بعض النساخ أو المقتنين .

وتدل الدلائل كلها أن ما كتبه الخليل عن القافية كان في تمام ما كتبه عن الوزن ، فصار عماد كل من جاءوا بعده ، ولم يستطيعوا أن يضيفوا إليه غير القليل ، وبعض التفريعات ، وما أتى به البديع الذي أولع به الشعراء المتأخرون .

وأقدم من نعرفه من المؤلفين في القوافي كتباً خاصة أبو محرز خلف بن حيان الأحمر البصري (المتوفى حوالي سنة ١٨٠ هـ) ، أعلن ذلك أبو العلاء المعري^(٢٢) ، وإن كان حديثه عنه يدل على سماعه به وعدم رجوعه إليه ، قال : « وقد رُئي في القوافي كتاب للفراء ، وكتاب لخلف ابن حيان ، فإن لم يخلوا من ذكر الإشباع فهذا يدل على . . . » .

ولم أعثر لخلف إلا على قولين يتعرضان للقافية ، ربما كان أولها مأخوذاً من كتابه ، ويتحدث عن الإيطاء^(٢٣) . أما الآخر فحوار دار بينه وبين محمد بن سلام الجمحي^(٢٤) ، خالف فيه خلف الخليل ، وتدل الظواهر أنه ليس من كتابه ، وإن لم أستبعد أن يدون فيه مثل ما قاله لابن سلام .

ويدل قول المعري على أن أبا زكريا يحيى بن زياد بن عبد الله الفراء (١٤٠ - ٢٠٧) ألف كتاباً في القوافي أيضاً ، ويؤيد قوله أكثر من قول آخر . فقد وصف أبو سعيد نشوان الحميري^(٢٥) ذلك الكتاب بالصغر والاختصار ، ورجع إليه في عدة مواضع ، وتعرض التنوخي^(٢٦) لشيء من مادته ، فأعلن أنه أول من كشف عن أضرب القوافي المقيدة والمطلقة تبعاً للحروف المقترنة بها . . وروى البغدادي^(٢٧) عن الفراء حديثاً يتعرض لضرورة شعرية وقع فيها ليبد بن ربيعة العامري ، غير أننا لا نعرف الكتاب الذي أخذه منه ، على وجه اليقين . وأقدم كتاب وصل إلينا هو كتاب أبي الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش (المتوفى حوالي سنة ٢١٥) الذي حققه الدكتور غزت حسن ، ونشرته مديرية إحياء التراث القديم من وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي بدمشق في ١٣٩٠ / ١٩٧٠ ، ونقده السيد أحمد راتب النفاخ في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق في ١٣٩٢ / ١٩٧٢ . ثم أعاد تحقيقه ونشره عن دار الأمانة في ١٩٧٤ .

(٢٥) الحور العين ٤٤ : ٩٤ ، ٩٦ ، ١٠٣ .

(٢٦) ١٠٥ - ١٠٧ .

(٢٧) خزنة الأدب ٤ : ١٧٤ .

(٢٢) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٢٣ .

(٢٣) التنوخي ١٢٧ .

(٢٤) طبقات فحول الشعراء ٢٠٥ .

وأبان الكتاب القواعد التي التزم بها الشعراء في القوافي ، والعيوب التي وقعوا فيها ، والأجزاء التي تدرج تحت اسم القافية : فبدأ بتعريف القافية ثم الحروف التي تقترن بها ، والحركات التي تعلوها أو تعلو الحروف المجاورة لها ، وعيوبها . وما يصلح أن يكون رويًا وما لا يصلح ، وما يجوز وما لا يجوز فيها ، وطرق إنشاد العرب إياها .

وروى المؤلف في كتابه عن العرب الفصحاء مباشرة ، شأن المعنيين باللغة ، وأخذ عن تعرض للقوافي قبله أروى الأشعار ، وخاصة الخليل ثم أبي عمرو بن العلاء والمفضل الضبي ويونس بن حبيب والمازني وغيرهم ، وقابل بعض أقوالهم ببعض . وارتضى أقوالا ، ورفض أخرى . وعاش كتابه قريباً من المهتمين بالعروض والقوافي ، فصار أحد العمد التي بنوا عليها كتبهم . وبلغ من إعجاب ابن جني به أن شرحه في كتاب خاص . قال الخطيب البغدادي^(٢٨) : « قال ابن جني في إعراب الحماسة . . . وقد تفصيت هذا في كتابي المَعْرَب » ، وهو تفسير قوافي أبي الحسن .

ثم ألف أبو عمر صالح بن إسحاق الجرمي (المتوفى في ٢٢٥) كتاباً في القوافي ، لم يصل إلينا ، ولم يذكره أحد ممن ترجموا مقتصرين على كتاب العروض ، ولكن محمد بن خير الإشبيلي^(٢٩) رواه عن شيوخه عن السيرافي عن الفارسي عن الزجاج عن المبرد عنه ، وذكره إسماعيل باشا البغدادي^(٣٠) في إيضاح المكنون . وقد أورد التبريزي^(٣١) رأياً له في الإيطاء ، والتنوخي^(٣٢) رأياً في الرس ، وغير بعيد أن يكونا قد أخذاهما من هذا الكتاب .

ثم ألف أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (٢١٠ - ٢٨٥) كتابه « القوافي » ، وما اشتقت ألقابها منه . الذي حققه الدكتور رمضان عبد التواب ، ونشره عن مطبعة جامعة عين شمس في ١٩٧٢ . وهو كتيب صغير تناول ضروب الروي المقيد والمطلق ، وعيوب القوافي معتمداً على مجرد التعريف وإيراد الشاهد ، فلا مناقشات ولا أقوال تنسب إلى أصحابها فيه . وعلى الرغم من ذلك ، تدلنا الأخبار السابقة أنه أفاد فيه من الفراء والجرمي ؛ كما تدلنا الاقتباسات منه أن التنوخي والحميري^(٣٣) أفادا منه .

ثم ألف أبو الحسن محمد بن أحمد (بن) كيسان (المتوفى في ٢٩٩) كتابه « تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها » الذي حققه ولیم رايت William Wright أستاذ العربية في جامعة

(٢٨) خزائن الأدب ٢ : ٣٣١ . (٣١) ١٦٣ .
 (٢٩) فهرسة ما رواه ٣٤٢ . (٣٢) ٩٨ .
 (٣٣) التنوخي ١٠٧ : ١١٧ ، ١٢٥ . والخور العين ٩٤ .

دبلن ، ونشره في مجموعته التي سماها «جُرزة الحاطب وتُحفة الطالب» في سنة ١٨٥٩ . وقد بدأه بتعريف القافية ، ثم تناول الحروف المقترنة بها ، وحركاتها ، وعيوبها ، وإنشادها ، وأصنافها تبعاً لعدد حروفها ، والضرائر المتصلة بها . وكان همه الأول أسماء كل ما تناول واشتقاقها ، ومرجعه الأول كتاب الخليل وإن لم يغفل كتاب الأخفش .

ثم ألف أبو إسحاق إبراهيم بن محمد بن السرى الزجاج (٢٤١ - ٣١١) كتاب «الكافي في أسماء القوافي» الذي نسب له مترجموه ، ورواه ابن خير الإشبيلي^(٣٤) عن شيوخه عن القالي عنه ، ولم أعر إلا على قول واحد له متصل بالقوافي ، هو القول الذي أتى به التنوخي^(٣٥) في اشتقاق اسم المتكاوس من القوافي .

ثم ألف أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق (المتوفى سنة ٣٤٠ هـ) كتابه «المختصر في القوافي»^(٣٦) . ولعله الكتاب الذي رجع إليه ابن رشيق في العمدة^(٣٧) .

ثم ألف أبو الفتح عثمان بن جنى (٣٢٢ - ٣٩٢) عدداً من الكتب في القوافي . منها «مختصر العروض والقوافي» . فقد اطلع ياقوت على إجازة كتبها ابن جنى لأحد الأخفين عنه ، في سنة ٣٨٤ ، وعدّد فيها كُتبه ، فوجد فيها كتاب «مختصر العروض والقوافي»^(٣٨) . وذكر مما لم تتضمنه هذه الإجازة كتاب «المعرب في شرح القوافي» و «شرح الكافي في القوافي»^(٣٩) . أما الكتاب الأول فالملظنون أن العروض منه انفصل عن القوافي^(٤٠) ، واستقرت نسخ منه في المكتبة القيسرية التي كانت ببرلين تحت رقم ٧١٠٨ ، ومكتبة فينا تحت رقم ٢٢٢ ، والمتحف البريطاني تحت رقم ٨٤٩٨ Or ، ولاللي تحت رقم ١٩٨٣ ، وشير آغا أيوب تحت رقم ١٥٤ . واستقرت نسخ القوافي في مكتبة الإسكوريال تحت رقم ٤٤٢ ، ولاللي تحت رقم ٣٧٤٠ .

وأما الكتاب الثاني فقد عرفنا ابن جنى أنه شرح لكتاب الأخفش^(٤١) ، ورجع إليه

(٣٤) فهرسة ما رواه ٣٥٦ .

(٣٥) ٦٠ .

(٣٦) كشف الظنون ٥ : ٤٤٠ . بغية الوعاة ٢ : ٧٧ .

(٣٧) ١ : ١٥٣ .

(٣٨) معجم الأدباء ١٢ : ١٠٩ ، ١١١ .

(٣٩) معجم الأدباء ١٢ : ١١٣ .

(٤٠) مقدمة الخصائص ٦٣ . تاريخ الأدب العربي لبروكلمان ١ : ١٢٦ .

(٤١) الخصائص ١ : ٨٤ ، ٩٩ . خزنة الأدب ٢ : ٣٣١ .

التنوخى^(٤٢) فى تعريف القافية ، والحديث عن التأسيس ، وابن سيده فى المخصص^(٤٣) وأما الكتاب الثالث فأظنه شرحاً لكتاب الزجاج . وأعلن ياقوت^(٤٤) أنه « وُجد على ظهر نسخة ذكرنا ناسخها أنه وَجَدَه بخط أبى الفتح عثمان بن جنى - رحمه الله - على ظهر نسخة من كتاب المحتسب فى علل شواذ القراءات » .

ثم ألف أبو على الحسين بن محمد السَّهْوَاجِى^(٤٥) (المتوفى سنة ٤٠٠ هـ) كتابه الذى لا نعرف عنه شيئاً .

ثم ألف أبو الحسن على بن سيده (٣٩٨ - ٤٥٨) كتابه « الوافى فى أحكام علم القوافى » ، الذى عالج فيه الضرائر الشعرية ، ونقد باب عيوب الشعر وطوائف قوافيه من كتاب الغريب المصنف لأبى عبيد القاسم بن سلام ، ورجع إليه كثيراً فى المحكم^(٤٦) (وجاء فى اللسان عنه) . ووصفه طاش كبرى زاده^(٤٦) بأنه مبسوط .

ثم ألف القاضى أبو يعلى عبد الباقي بن المحسن التنوخى ، من أهل القرن الخامس ، كتابه الذى حققه السيدان عمر الأسعد ومحمى الدين رمضان ، ونشراه فى سنة ١٣٨٩ / ١٩٧٠ عن دار الإرشاد ببيروت . وافتتحه بتعريف القافية ، ثم تحدث عن أنواع القوافى تبعاً لعدد حروفها ، وعن حروفها ، وحركاتها ، وأصنافها من حيث الإطلاق والتقييد ، وختم بعبوبها . وهذا الكتاب أكبر كتاب بقى لدينا عن القوافى ، وأكثرها استفادة من الكتب السابقة عليه ، وأشملها لمادته .

ثم ألف أبو القاسم على بن جعفر بن محمد السعدى المعروف بابن القطاع (٤٣٣ - ٥١٥) كتابه « الشافى فى علم القوافى » الذى تفتنى دار الكتب المصرية ثلاث نسخ منه تحت أرقام (٩ : ١٠١ ، ٤ ش عروض) وهو كتاب صغير ، اعتمد مؤلفه فيه على الخليل والأخفش والفرّاء ، وتحدث بإيجاز عما تحدث عنه المؤلفون السابقون . والطريف فيه التفرقة التى ختمه بها بين الشعر والنثر .

(٤٢) ٥٨ : ٨٤ .

(٤٣) ١ : ١٣ .

(٤٤) معجم الأدباء ١٢ : ١١٣ .

(٤٥) معجم الأدباء ١٠ : ١٦١ . فوات الوفيات ١ : ٢٦٢ . إيضاح المكنون ٢ : ٣٢٣ .

(٤٦) ١ : ٤ : ١٠ وانظر المقدمة ٧ .

(٤٧) مفتاح السعادة ١ : ١٧٧ : ٦ : ٤١٨ .

وَأَلَفَ أَبُو بَكْرٍ مُحَمَّدُ بْنُ عَبْدِ الْمَلِكِ بْنِ السَّرَاجِ الشَّنَرِي (المتوفى سنة ٥٤٩ تقريباً) كتابه «الكافي في علم القوافي» . الذي حققه الدكتور محمد رضوان الداية . ونشره المكتب الإسلامي بدمشق في ١٩٦٨ ، ثم أعيد طبعه في ١٣٩١ / ١٩٧١ ، وهو متوسط الحجم ، يعتمد على التحليل والأخفش والقراء : وتناول ما تناوله الأخفش من جوانب .

وَأَلَفَ نَاصِحُ الدِّينِ سَعِيدُ بْنُ الْمُبَارَكِ بْنِ عَلِيٍّ الْأَنْصَارِيُّ المعروف بابن الدهان (٤٩٤ - ٥٦٩) كتابه «المختصر في علم القوافي»^(٤٨) . الذي رجعت إليه إحدى حواشي كتاب^(٤٩) التبريزي في الحديث عن الإدماج .

وَأَلَفَ أَبُو سَعِيدٍ نَشَوَانُ بْنُ سَعِيدٍ بْنُ نَشَوَانَ الْحَمِيرِيُّ (المتوفى سنة ٥٧٣) كتابه الذي سماه مؤرخوه^(٥٠) «القوافي» ، والمظنون أنه مادعاه هو^(٥١) «بيان مُشْكَلِ الرُّوْيِ وَصِرَاطِهِ السَّوْيِ» .

وَذَكَرَ طَاشُ كَبْرِي زَادَهُ^(٥٢) أَنَّ أَبَا الْحَسَنِ عَلِيَّ بْنَ مُؤْمِنٍ بْنِ مُحَمَّدٍ الْخَضْرَمِيَّ الْإِسْبِيلِيَّ المعروف بابن عصفور (٥٩٧ - ٦٦٣) له «كتاب جم الفوائد» ، ولكن ترجميه لم ينسبوا له شيئاً في القوافي .

وَأَلَفَ أَمِينُ الدِّينِ مُحَمَّدُ بْنُ عَلِيٍّ بْنِ عَبْدِ الرَّحْمَنِ الْأَنْصَارِيُّ الْمَحَلِّيَّ (٦٠٠ - ٦٧٣) منظومته «الجوهر الفريدة في قافية القصيدة» . التي تفتني دار الكتب المصرية نسخة منها تحت (رقم ١٠ عروض) ومكتبة الأزهر نسخة أخرى تحت (رقم ٦ عروض) . ثم أَلَفَ أَبُو الْحَسَنِ عَلِيُّ بْنُ مُحَمَّدٍ بْنُ الْحُسَيْنِ الرِّبَاطِيُّ المعروف بابن بري (٦٦٠ - ٧٣٠) كتاب «الكافي في علم القوافي» الذي تفتني دار الكتب المصرية نسخة منه تحت رقم ٣ ش عروض ، وهو مختصر في تعريف القافية وإبانة أنواعها .

وَأَلَفَ شَهَابُ الدِّينِ أَبُو الْعَبَّاسِ أَحْمَدُ بْنُ مُحَمَّدٍ بْنِ مُحَمَّدٍ الْأَصْبَحِيُّ الْعَنَابِيُّ الْأَنْدَلُسِيُّ (٧٧٦) كتاب «الوافي في معرفة القوافي»^(٥٣) .

وَأَلَفَ شَرَفُ الدِّينِ أَبُو مُحَمَّدٍ إِسْمَاعِيلُ بْنُ أَبِي بَكْرٍ بْنُ عَبْدِ اللَّهِ الشَّائِرِيُّ الْيَمَنِيُّ المعروف بابن

(٤٨) معجم الأدباء ١١ : ٢٢٢ . نكت الهميان ١٥٨ . بغية الوعاة ١ : ٥٨٧ . كشف الظنون ٥ : ٤٥٠ .

(٤٩) الكافي في العروض والقوافي ٢٠٤ رقم ٣ .

(٥٠) المحور العين ٢٥ . (٥٢) ١ : ١٧٧ .

(٥١) المحور العين ٨٧ . وانظر مقدمته ٢٥ . (٥٣) بروكلمان ٢ : ٣٢ .

المقرى الشافعى (المتوفى سنة ٨٣٧) كتابه الذى تحتفظ مكتبة الأزهر بنسخة منه تحت (رقم ٧٣٧ مجاميع) .

وَألف أبو البقاء محمد الأحمدي الشافعى «الزبد الكافية الشافية فى إبراز مكنونات فوائد القافية» ، فى سنة ٩١٦ ، كما تدل النسخة المحفوظة فى دار الكتب المصرية تحت رقم ١٤١ عروض .

وَألف خليل بن إبراهيم الكريدى كتابه ، الذى تفتنى مكتبة الأزهر نسخة منه مدونة سنة ١٠١١ تحت رقم ٢١٦ عروض .

ثم ألف عبد الملك بن جمال الدين بن صدر الدين العصامى الإسفرائينى المعروف بملا عصام (٩٧٨ - ١٠٣٧) كتاب «الكافى الوافى بعلم القوافى» وهو مختصر ، تفتنى دار الكتب المصرية نسختين منه تحت رقم ٣٤ مجاميع ، و ٣ مجاميع ش .

كذلك أعلن طاش كبرى زاده^(٥٤) أن من الكتب المختصرة المؤلفة فى علم القسوافى كتاب الأيكى ، كما نسب له مختصراً بديعاً فى العروض^(٥٥) . ولم أستطع الاهتداء إلى المؤلف ولا إلى حقيقة كتابه أو كتابيه . وذكر أيضاً أرجوزة لم ينسبها إلى أحد سماها «الآيات الوافية فى القافية»^(٥٦) .

وفى العصر الحديث ألف الشيخ أحمد عثمان الهرزى الحنفى كتابه «الكلمة الكافية فى علم القافية» ونشره عن مطبعة الرغائب بالقاهرة سنة ١٣٣٥ هـ .

ونخلص من هذا العرض إلى أن المؤلفات العربية التى أفردت للقافية كثيرة لا أدعى أننى استطعت حصرها حصراً شاملاً لم يغادر منها شيئاً ، وأن كثيراً من هذه المؤلفات مفقود ، وأن ما طبع منها قليل . والظاهرة الواضحة فى هذه الكتب أن اللاحق منها لا يكاد يضيف إلى سابقه شيئاً ، وإنما الفروق بينها فى الإيجاز والبسط والشواهد والعبارة ، ما عدا التقسيم الذى يقال : إن الفراء أحدثه . وبتعدى الشبه المادة إلى المنهج ، فتكاد تماثل فى الأقسام والترتيب أيضاً . ولا تخضع المصطلحات لتطور غير الذى وقع بين الخليل والأخفش تقريباً .

(٥٤) مفتاح السعادة ١ : ١٧٧ .

(٥٥) مفتاح السعادة ٤ : ٣٠٢ - ٣ .

(٥٦) مفتاح السعادة ٤ : ١٩٨ .

الفصل الأول

تعريف القافية

في اللغة

يتركب الجهرد اللغوي من القافية من ثلاثة حروف : اثنان منها صحيحان ، وهما القاف والفاء ، والثالث أحد حروف العلة . وكان هذا الحرف ألفا ، وكان ياء ، وكان واوا ، بل كان همزة أيضاً .

وبدل تتبع صيغ هذا الجهرد ومعانيه على أنه ذو ثلاثة معانٍ أصلية ، تدور حولها سائر معانيه الفرعية :

١ - فأول معنى أصلى له هو الآخر ، وأرجح أنه أقدم معانيه وأشهرها وأكثرها تفرعاً . فالقفا : مؤخر العنق . مذكر ومؤنث . ومنه قيل :

قفا الجبل : وراءه وخلفه .

وقفا الأكمة : ظهرها . يقال : هو قفا الأكمة ، ويقفاها : أى بظهرها .

وقفا الدهر . يقال : لا أفعله قفا الدهر : أى طول الدهر ، يعنى أبداً .

واستخدم العرب - جميعاً أو قبائل منهم - عدة ألفاظ من هذا الجهرد بمعنى القفا ، وإن لم تنفش فُشوه ، فقالوا :

القفاء : حكاة ابن جنى ، وعلل به جمعهم إياه على أقفية .
القَفَى^(١) .

القافية . في حديث مرفوع : « يعقد الشيطان على قافية رأس أحدكم ثلاث عُقد ، فإذا قام من الليل فتوضأ انحلت عقدة » . قال أبو عبيدة : يعنى بالقافية القفا . وقيل : قافية الرأس : مؤخره - وقيل : وسطه^(٢) - أراد تثقبه في النوم وإطالته فكأنه قد شَدَّ عليه شِدَاداً

(١) أخشى أن تكون هذه الصيغة غير صحيحة ، وأن راويها خدعته لغة طيىء التى تنضح في الخبر التالى : قال في اللسان : « وفي حديث طلحة : فوضعوا اللُجَّ على قَفَى ، أى وضعوا السيف على قفاى ، وهى لغة طائية يشددون باء التكلم ، بإدغامها مع الألف .

(٢) أشك في هذا المعنى .

وَعَقْدَهُ ثَلَاثَ عُقَدٍ .

الْقَفْنُ^(٣) .

الْقَفْنُ . أَنَشِدَ الرَّاجِزُ فِي ابْنِهِ^(٤) :

وَأَنْتَ - يَا بُنَيَّ - فَاعْلَمْ أَنِّي
أَحَبُّ مِنْكَ مَعْقِدُ الْوِشْحَنِ
وَمَوْضِعُ الْإِزَارِ وَالْقَفْنِ

الْقَفَّانُ^(٥) . قَالَ عُمَرُ بْنُ الْخَطَّابِ : « إِنِّي لَأَسْتَعْمِلُ الرَّجُلَ الْقَوِيَّ ، وَغَيْرَهُ خَيْرٌ مِنْهُ ، ثُمَّ أَكُونُ عَلَى قَفَانِهِ . . » يَعْنِي عَلَى قَفَاهُ . قَالَ أَبُو عُبَيْدٍ : قَفَانُ كُلِّ شَيْءٍ : جَمَاعُهُ وَاسْتِقْصَاءُ مَعْرِفَتِهِ ، يَقُولُ : أَكُونُ عَلَى تَتَبِيعِ أَمْرِهِ حَتَّى أَسْتَقْصِيَ عِلْمَهُ وَأَعْرِفَهُ ، وَالنُّونُ زَائِدَةٌ . قَالَ : وَلَا أَحْسِبُ هَذِهِ الْكَلِمَةَ عَرَبِيَّةً إِنَّمَا أَصْلُهَا قَبَّانٌ وَمِنْهُ قَوْلُهُمْ : فَلَانُ قَبَّانٌ عَلَى فَلَانٍ : إِذَا كَانَ بِمِثْرَةِ الْأَمِينِ عَلَيْهِ وَالرَّئِيسِ الَّذِي يَتَّبِعُ أَمْرَهُ ، وَحَاسِبُهُ ، وَلِهَذَا قِيلَ لِلْمِيزَانِ الَّذِي يَقَالُ لَهُ الْقَبَّانُ : قَبَّانٌ . وَأَمَّا الْأَصْمَعِيُّ فَقَالَ : قَفَانٌ : قَبَّانٌ ، بِالْبَاءِ الَّتِي بَيْنَ الْبَاءِ وَالْفَاءِ ، أَعْرَبْتُ بِإِخْلَاصِهَا فَاءَ ، وَقَدْ يَجُوزُ إِخْلَاصُهَا بَاءً . وَإِذْنُ فَهَذِهِ الْكَلِمَةُ مَعْرَبَةٌ وَلَيْسَتْ مِنَ الْمَجْرَدِ الَّذِي أُتَّخَذَ عَنْهُ .

وَلَمَّا اسْتَقَرَّ هَذَا الْمَعْنَى اشْتَقَوْا مِنْهُ صِبْغًا لِلدَّلَالَةِ عَلَى الْأَحْدَاثِ الْمُتَّصِلَةِ بِهِ ، فَقَالُوا : قَفُونُهُ . وَقَفَيْتُهُ ، وَقَفَّيْتُهُ ، وَتَقَفَّيْتُهُ ، وَاسْتَقَفَّيْتُهُ بِالْعَصَا : ضَرَبْتُ قَفَاهُ ، أَوْجَسْتُهُ مِنْ خَلْفِ فَضْرَتِهِ بِهَا .

قَفَنْتُ الشَّاةَ وَاقْتَفَيْتُهَا : ذَبَحْتُهَا مِنَ الْقَفَا ، فَأَبْنَتْ رَأْسَهَا ثُمَّ صَارَ الْقَفْنُ الذَّبْحُ مَعَ إِبَانَةِ الرَّأْسِ مِنَ الْخَلْفِ أَوْ الْأَمَامِ فَالشَّاةُ قَفِيَّةٌ وَقَفِيَّةٌ . قَفُونُهُ ، وَقَفَيْتُهُ ، وَقَفَّيْتُهُ ، وَتَقَفَّيْتُهُ ، وَاسْتَقَفَّيْتُهُ ، وَتَقَفَّيْتُهُ : تَبِعْتُهُ ، أَوْ تَبَعْتُ أَثَرَهُ .

قَفَيْتُهُ غَيْرِي ، وَبَغَيْرِي : أَتَبِعْتُهُ إِيَّاهُ .

قَفَيْتُ عَلَى أَثَرِهِ بِفُلَانٍ : أَتَبِعْتُهُ إِيَّاهُ .

قَفَا اللَّهُ أَثَرَهُ : عَفَاهُ .

(٣) أَنَشَى أَنْ تَكُونَ التَّالِيَةَ : وَضَبَطْتُ فِي اللِّسَانِ خَطَأً .

(٤) اللِّسَانُ : قَفْنٌ . تَلْقِيبُ الْقَوَائِدِ ٦٣ .

(٥) انْظُرْ قَفَّ وَقَفْنُ وَقَفَا مِنَ اللِّسَانِ وَالتَّاجِ .

قَفَى : ذهب مَوْلِيًا ، وكأنه أعطاه قفاه وظهره . ومنه الْمُقَفَّى . في الحديث : « أنا محمد ، وأحمد ، والمُقَفَّى ، والحاشر ، ونبي الرحمة ، ونبي الملحمة » . قال شمر : المقفَى : نحو العاقب ، وهو المولى الذاهب . فكان المعنى أنه آخر الأنبياء المتبع لهم ، فإذا قَفَى فلان نبى بعده .

قَفَى عليه : ذهب به ، والاسم منه القِفْوَة ، قال : « وأرب قَفَى عليه العِرم » . ويقال للشيخ إذا هَرِمَ : رُدَّ على قفاه ، ورُدَّ قَفَاً .
القَفَى والقَفِيَّة : الخَلْف . يقال : هذا قَفَى الأشباخ وقفيتهم : إذا كان الخلف منهم ، لأنه يقفوا آثارهم .

٢ - المعنى الثاني الاختيار والإكرام ، قالوا :
القِفْوَة : الصَّفْوَة ، وما اخترت من شيء ، وما تكرم به الرجل .
القَفَاوَة ، والقَفَى ، والقَفِيَّة : ما تؤثر به الضيف .
القَفَى والقَفِيَّة : المختار ، والمزية تكون للإنسان على غيره ، والضيف المُكْرَم بمعنى مقفَو ، والحنفى المكرم .

قَفَوْتُ الرجلَ وأَقَفَيْتُهُ بالشئ : آثرته به .
أَقَفَى الرجلَ على صاحبه : فَضَّلَهُ .
اقتنى الشئ ، وتَقَفَاهُ : اختاره .
اقتنى بالرجل ، وتَقَفَى : احتنى .
وأعتقد أن هذا المعنى ذو صلة بالمعنى السابق ، فالاختيار يأتي بعد التبع والاستقصاء .
٣ - المعنى الثالث العيب ، قالوا :

القَفْوُ ، والقَفْوُ ، والتَقافى : القذف والبهتان يرمى به الرجل صاحبه .
القِفْوَة ، والقَفِيَّة : العيب ، والذنب . يقال في المثل : « رَبُّ سَامِعٍ عِذْرَتِي لَمْ يَسْمَعْ قِفْوَتِي » .

القَفَى : القاذف .
قفا فلاناً : قَذَفَهُ ، أَوْ قَرَفَهُ ، أَوْ رَمَاهُ بِأَمْرِ قَبِيحٍ ، أَوْ رَمَاهُ بِالزُّنَا ، أَوْ رَمَاهُ بِفُجُورٍ صَرِيحٍ .
واختلف اللغويون ، فقال بعضهم : معناه : قَذَفَهُ بِمَا لَيْسَ فِيهِ ، وقال بعضهم الآخر : قَذَفَهُ بِمَا فِيهِ وَمَا لَيْسَ فِيهِ .

وهذا المعنى مرتبط بالمعنى الأول أيضاً . والدليل على ذلك ما حكاه اللغويون أنفسهم

وفسروه ، قالوا : « قفا فلان فلاناً : أَتَّبِعْهُ كلاماً قبيحاً » . وإذن فالمعنى الأول لمادة القاف والفاء والمعتل القفاء ، ومنه انتقلت إلى الدلالة على التؤخرة ، ومنها انشعبت بقية المعاني حاملة دلالاتها المختلفة ، ناظرة إلى جوانب معينة ، سائرة في اتجاهات متباينة ، ولا يشذ عن هذا غير أشياء نوادر مثل القَفْو والقَفْوَة بمعنى الغبار المتصل بالمطر ، وهو من المهموز لا المعتل ، ومثل القَفِيَّة بمعنى الزبية ، والقَفِيَّة بمعنى الناحية ، ولعلمهم لاحظوا فيها شيئاً من التوارى والختفاء .

في الشعر

المعنى القديم :

استعمل العرب القافية إذن مرادفة للقفاء ثم للمؤخرة عامة ، ثم اشتقوا الصيغ المتعددة لما لحظوا فيه التبع ، سواء كان حقيقياً أو مجازياً . ومن المجالات التي استخدموا فيها الكلمة الشعر ، وعنده أقف ؛ لأنه حقل دراسي .

استعمل العرب كلمة القافية في المجال الشعري منذ عهد بعيد : فقد وجدت في شعر واحد من أقدم الشعراء الباقية دواوينهم عندنا : أعنى عبيد بن الأبرص الأسدي الذي قال ^(٦) :

سل الشعراء : هل سَبَّحُوا كَسَبَّحِي بِحُورِ الشَّعْرِ أَوْ غَاصُوا مَغَاصِي ؟
لساني بالتَّشِيرِ ، وبالقَوَافِي وبِالْأَسْجَاعِ أَمَّهْرُ فِي الْغِيَاصِ

ثم وجدت في تشيع على ألسنة المخضرمين من أمثال الأعشى والحنساء وكعب بن زهير وحسان ابن ثابت ^(٧) ، وتنقل منهم إلى الإسلاميين ومن بعدهم إلى يومنا هذا .

وعندما حاول اللغويون الأوائل معرفة معنى الكلمة في الاستعمالات القديمة توصلوا إلى معناها العام ، ثم أخفقوا في معناها الدقيق القاطع . فلو نظرنا إليها في بيت عبيد كان لنا الحق أن نعدّها مقابلة للأسجاع ، فنقول مع الجاحظ ^(٨) : « القوافي : خوائم أبيات الشعر . ويدعم صحة هذا القول ما رواه الأخفش عن بعض العرب حين قال ^(٩) : أنشد أحدهم :

لَا يَشْتَكِينُ أَلَمًا مَا أَنْقَيْنَ مَا دَامَ مُخٌّ فِي سُلَامَى أَوْ عَيْنٍ

فقلت : أين القافية ؟ فقال : أنقين . . . وقد يحمل بعضهم القافية كلمتين . سألت أعرابيا ، وأنشد :

بَنَاتٌ وَطَاءٌ عَلَى خَدِّ اللَّيْلِ لِأُمٍّ مِنْ لَمْ يَتَّخِذْنَهُ الْوَيْلُ

(٦) ديوانه ٧٦ - ٧٧ .

(٧) الأخفش ٣ . ٤ . الموشح ١٣ ، ١٤٨ . ابن السراج ٩٩ . التنوخي ٣٠ - ٣٢ ، ٣٤ ، ٥٨ ، ٥٩ .

(٨) البيان ١ : ١٧٩ .

(٩) ٣ - ١ . ما أنقين : أي ما كان لعظامهن نقي ، وهو المخ . ويقال : إن المخ يني في السلامى والعين بعد أن يذهب من جميع العظام حين تنزل الدابة . والسلامى : كل عظم مجوف من صغار العظام كعظام الأصابع . وبناط وطاء : الخيل أو الإبل ، يريد أنهن بذللن الليل حتى كأنهن بصرعه فيذلن خله .

فقلت : أين القافية ؟ فقال : خذ الليل ، لأنه إنما يريد الكلام الذى هو آخر البيت ، لا يُبالي قَلَّ أو كَثُرَ ، بعد أن يكون آخر الكلام . وأعتقد أن هذا القول هو القول الصائب الذى يؤيده المعنى الأصيل للكلمة .

ولو نظرنا إلى بيت عبيد أيضاً كان لنا الحق أن نعد كلمة القوافى مقابلة للشعر ، فنقول : إن الشاعر أطلقها على الشعر عامة . ويدعم صحة هذا القول تفسير المرزوق لقول القائل (١١) :
 بنى عَمَّنَا : لا تذكروا الشعرَ بعدما دَفُتُمُ بصحراء الغُمير القوافيا
 وذهب التبريزي (١١) إلى أن القوافى هنا بمعنى القصائد ، وذلك هو المعنى الذى قال به كثير من اللغويين فى كثير من الأشعار . قال الأخفش (١٢) : « بعض العرب يجعل القوافى القصائد . وسمعت أعرابياً يقول : عنده قوافٍ كثيرة . فقلت : وما القوافى ؟ فقال : القصائد . وسألت آخر فصيحاً ، فقال : القافية : القصيدة . وأنشد :

وقافيةٌ مثلُ حدِّ السَّنا نِ تَبْقَى ، وَيَهْلِكُ مِنْ قَالِهَا !

يعنى القصيدة . »

وقال كثيرون : القافية : البيت المفرد ، قال الأخفش (١٣) : « قد جعل بعض العرب البيت قافية . قال حسان :

فَنَحْكِمُ بِالْقَوَافِ مِنْ هَجَانَا وَنَضْرِبُ حِينَ تَخْتَلِطُ الدَّمَاءُ »

وقال التنوخى (١٤) : « قال بعضهم : القافية : البيت ، واحتج بقول سُحيم عبد بنى الحَسْحَاسِ :

أشارتُ بِمَدْرَاهَا ، وَقَالَتْ لِتَرْبِهَا أَعْبَدَ بَنَى الْحَسْحَاسِ يَزْجَى الْقَوَافِيا

والحق أن التفرقة بين المعنيين الأخيرين فى بعض المواضع متعذرة .

وإذن نستطيع أن نقول : إن العرب استعملوا كلمة القافية فى المجال الشعرى ، وأطلقوها فى أول الأمر على آخر البيت ، دون أن يحددوا قدراً معيناً منه ، ثم اتسعوا بها ، فأطلقوها على البيت كله ، ولم يقف الاتساع عند هذا النطاق ، بل ازداد حتى حوى القصيدة كلها . وقد حاول بعض القدماء أن يعللوا كل مرحلة من مراحل هذا الاتساع ، وخاصة المرحلة

(١٠) شرح الحماسة ١ : ١٢٤ .

(١١) شرح الحماسة ١ : ٦٢ .

(١٢) ٣ . وانظر ابن السراج ٩٩ . والتنوخى ٥٨ . والكاف للتبريزى ١٤٩ .

(١٣) ٠٣ . وانظر الكاف ١٤٩ ، والتلقيب ٤٨ .

(١٤) ٥٨ .

الأولى التى وقف عندها كل من تعرض لتعريف القافية ، قال الأخفش ^(١٥) يعلل تسمية القافية باسمها : « إنما قيل لها قافية لأنها تَقْفُو الكلام » . وفسر التبريزي ^(١٦) هذا القول فقال : « أى نجىء فى آخره » .

وقال ابن دريد ^(١٧) : « سميت قوافى ؛ لأن بعضها يتلو بعضاً » أو كما قال ابن كيسان ^(١٨) : « إنما سمي الحرف قافية ؛ لأنه يقفو ما تقدمه من الحروف » .

ورجح الدمشورى القول الأول حين قال ^(١٩) : « الأول أولى ، لأن الوجه الثانى لا يجيىء فى قافية البيت المفرد ولا فى قافية البيت الأول من جملة أبيات » . ويبدو أنه لم يطلع على تبرير التنوخى ^(٢٠) فى قوله : « هذا المعنى غير موجود فى القافية الأولى إلا أن يراد بتسميتها قافية أنها تصلح أن تكون فى موضع ما بعدها ، كما يقال : (هذا ثوب مُدْفَى ، وطعام مُشْبِع ، وماء طَهُور) أى يصلح أن يكون منه ذلك » .

وذهب أبو موسى الحامض ^(٢١) فى تعليل تسمية القافية ، إلى أنها سميت قافية لأنها فاعلة بمعنى مفعولة ، كما يقال (عيشة راضية) بمعنى مرضية ، كأن الشاعر يقفوها . أى يتبعها ويطلبها ، ومن الواضح أن هذا القول يحاول أن يفر من المأزق الذى وقع فيه القول السابق عليه .

وأغرب العلل تلك التى جاء بها محسن القيسرى ، وحاول أن يوفق فيها بين القولين الثانى والثالث ، تخلصاً من المأزق أيضاً ، قال ^(٢٢) : « الأحسن أن يفصل ويقال : التى فى البيت الأول بمعنى متبوعة ؛ لأنها لا تتبع وغيرها يتبعها ؛ والتى فى الأخير بمعنى تابعة ؛ لأنها تتبع غيرها وغيرها [لا] يتبعها ، واللاتى فيما بين الأول والأخير فبالنسبة إلى ما قبلها بمعنى تابعة ، وبالنسبة إلى ما بعدها بمعنى متبوعة » .

والحق الجلى أننا إذا تمسكنا بالمعنى الأصيل للكلمة لم نخرج إلى أى تبرير ، ولم نفع فى مأزق ما . فقافية البيت المفرد هى قفاه : أعنى آخره . وقافية الأبيات المتتابعة فى قصيدة واحدة

(١٥) ١ .

(١٦) الكافى ١٤٩ . وانظر التلقيب ٤٨ ، والتنوخى ٥٥ ، والإرشاد ١٢٨ ، والنبهة ٣٠ .

(١٧) التنوخى ٥٧ .

(١٨) التلقيب ٤٨ . وانظر ابن السراج ٩٧ ، والإرشاد ١٢٨ .

(١٩) الإرشاد الثانى ١٢٨ . (٢٠) التنوخى ٥٧ . المدة ١ : ١٥٤ .

(٢١) شرحه على أبى الجيش ١٣ . (٢٢) ٥٧ .

أواخرها التي يتبع بعضها بعضاً .

وفي زمن مجهول اتفقت أذواق شعراء العرب على إخضاع هذه الأواخر لوحدة استمرت في الاتساع وتعميق الجذور حتى شملت الشعر كله ، وحوت حروفاً وحركات متعددة ، فتبينت التبعية فيها على حين كان تأخر الموضع أصل التسمية .

وعلل ابن كيسان المرحلة الثانية من مراحل اتساع كلمة القافية ، وهي التي أطلقت فيها على البيت كله ، فقال (٢٣) : « يجوز أن يكون سمي قافية بالحرف الذي فيه » . وأعتقد أن رأى الدكتور المختون شرح لهذا القول ، قال (٢٤) : « يجوز أن يسمى البيت كله قافية مجازاً ، من باب تسمية الكل باسم الجزء » .

وعلل ابن السراج المرحلة الثالثة فقال (٢٥) : « فإنما سميت القصيدة قافية لاشتغالها على القوافي واتصالها بها » .

وجمع المرزوقي علل المراحل الثلاثة في قوله (٢٦) : « القافية : آخر البيت . . . وهم يسمون البيت بأسره قافية لاشتغالها على القافية ، والقصيدة بأبياتها قافية لاشتغالها على الأبيات المحققة (٢٧) » .

المعنى الاصطلاحي :

واستمرت كلمة القافية مستعملة بالمعاني الثلاثة إلى أن وضع العرب علمي العروض والقوافي ، واتخذوها من مصطلحاتهم ، فكان من المحتم عليهم أن يحددوا معانيها تحديداً علمياً دقيقاً . أما المعنيان الثاني والثالث فتركوهما في المجال اللغوي ، وأبوا عليهما أن يكونا من مصطلحاتهم .

وأما المعنى الأول - أعني آخر البيت - فقبلوه ، وأخضعوه لبحثهم وتصوراتهم . فاختلفوا فيه . . . وقد جمع ابن القطاع أفوالهم فوجد لها سبعة (٢٨) .

(٢٣) التلقيب ٤٨ .

(٢٥) (٢٥) ٩٩ .

(٢٤) دراسة نظرية ١٣٤ .

(٢٦) شرح ديوان الحماسة ٢ : ٦٠٧ .

(٢٧) ونعدي الأمر الاسم ، فاشتقوا منه صيغاً أخرى . فقالوا : قَفَّيت الشعر تنقيت : أي جعلت له قافية .

(٢٨) شرح التيسير ٦٨ وخط الشيخ زكريا وجبران خليل وفوتيه الأفعال اللغوية بالعروضية وأقوال أخرى غريبة . فصار مجموع الأقوال عندهما ١٢ ، قيل في البسط الشاف (ص ١٠٩) : « قد اختلف في حدّ القافية على اثني عشر قولاً ، كما في شرح الشيخ زكريا على الخزرجية (١) فقيل : هي الكلمة الأخيرة من البيت . (٢) وقيل : مجموع الساكنين اللذين في =

وإذا تأملنا هذه الأقوال وجدنا مجموعة لغوية أو أقرب ما تكون إلى المعنى اللغوي . وأولها : القول الذى رواه الأخفش ورفضه فى قوله^(٢٩) : « من زعم أن النصف الآخر كله قافية ، قلت له : فما باله - إذا بُنى البيت كله إلا الكلمة التى هى آخره - قيل : بقيت القافية . ولو قال لك شاعر : اجمع لى قوافى لم تجمع له أنصافاً ، وإنما تجمع له كلمات نحو غلام وسلام » .

ويبدو أن القول الثانى استقاه صاحبه من الأخفش دون أن يفتن إلى حقيقة موقفه وأبعاده ؛ إذ ذهب إلى أن القافية هى الكلمتان الأخيرتان فى البيت .

ويؤدى بنا هذا إلى الأخفش ، فزاه قد أبان أن العرب قد أطلقوا لفظ القافية على آخر البيت دون أن يحدوده بكلمة أو اثنتين أو ثلاث . ثم أبان موقفه العروضى فجعل القافية آخر كلمة فى البيت^(٣٠) ، ورفض الأقوال الأخرى مفنداً إياها ، ولكن ابن السراج أنكر دليله السابق إيراده فى رفض عدّ الشطر الثانى قافية وقال^(٣١) : « لا حجة فى هذا لأنه لما لم يمكن تبعض الكلمة كبت بكاملها ولأنه إن أجاز (ينطلق) مع (يحترق) أجاز اختلاف القافية . وإن منعه خالف الإجماع » . ورفض الدمهورى^(٣٢) رأيه أيضاً لأنه لو صح ما اتفقوا على أن فى القوافى قافية تسمى المتكاوس ، وهى التى توالى بين ساكنيها أربعة أحرف متحركة . وقد سلّم هو نفسه أنها قافية مع تركيها من أكثر من كلمة .

ووجدنا مجموعة عروضية أو أقرب ما تكون إلى العروض ، فلا تأبه إلا للجانب الصوتى ، وتشتمل على ثلاثة أقوال أيضاً ، وأبدأ بالقول الذى اقتصر صاحبه على آخر صوت مفرد فى البيت ، رآه يتكرر فى أبيات القصيدة الواحدة مهما طالت ، فأعلن أن القافية هى ذلك الصوت ، أو ذلك الحرف الذى يعرفه باسم آخر هو «الرّوى» . ولم يفرق صاحب هذا القول بين الكلمتين ؛ ومازلنا - نحن أبناء اليوم - نذهب هذا المذهب فى كثير من أقوالنا ، حين

= آخر البيت وما بينها من المتحركات ، مع المتحرك الذى قبل الساكن الأول . وبعض العروضيين يجعل أول القافية الحركة التى قبل الساكن الأول . فكل القول الأول يكون الحرف المتحرك وحركته معاً من القافية ، وعلى (الثانى) تكون الحركة منها فقط ، وليس للحرف المتحرك بها دخل فى القافية . (٣) إنها روى البيت . (٤) إنها ما يلزم الشاعر إعادته من آخر البيت من حرف وحركة . (٥) إنها حرفاً ختام البيت . (٦) إنها جزء آخر البيت . (٧) إنها بعض جزئه . (٨) الجزء الأخير . (٩) الجزء الأخير . (١٠) بعض آخر المصراع الأخير من البيت . (١١) كل البيت . (١٢) كل القصيدة .

(٢٩) ٥ .

(٣٠) ١ . ابن السراج ٩٨ . التنوخى ٤٣ ، ٥٩ . الكافى ١٤٩ .

(٣١) الكافى ٩٨ .

(٣٢) الإرشاد ١٢٩ .

نعمد إلى التيسير على أنفسنا وعلى من نخاطبه ؛ لأن كلمة القافية وجدت من الشيوع ما لم نجدده كلمة الروى . واختلف الكتاب في صاحب هذا الرأى .

فلم ينسبه الأخفش (٣٣) . ونسبه ابن السراج وابن رشيق (٣٤) إلى الفراء ؛ والتنوخى (٣٥) وابن القطاع (٣٦) إلى قطرب ، وزاد ثانيهما أن أكثر الكوفيين تابعوه ؛ وقال ابن كيسان (٣٧) : « قال الخليل : القافية : الحرف الذى يلزمه الشاعر فى آخر كل بيت حتى يفرغ من شعره » . فإذا صح هذا القول كان الخليل أحد الذين ينسب إليهم هذا الرأى أيضاً . وأظن أن تحريفاً ما لحق عبارة ابن كيسان ، فإن أحداً لم ينسب إلى الخليل ما نسب إليه ؛ وإنما أجمع كل الكتاب على الرأى المعروف له بشقيه . وأميل إلى أن الفراء هو صاحب الرأى ، معتمداً على أمرين : تأليفه كتاباً فى القوافى ترجع بعض الظواهر رجوع الأخفش إليه ، ومتابعة الكوفيين إياه .

ومها يكن من شيء لم يرض سائر العلماء عن هذا الرأى ، وأقام الأخفش رفضه إياه على الأدلة الآتية (٣٨) :

١ - يعتمد صاحب هذا الرأى على أن الروى ألزم حروف القافية ، يلتزم الشاعر علته أو سلامته ، وإليه تنسب القصيدة . ولكنه يوهم أنه لا يلزم أن يُعاد سواه ، وذلك غير صحيح .

٢ - لو كانت القافية هى الروى لكان قول العجاج :

يا دار سلمى : يا سلمى ثم اسلمى

مع قوله :

فخُندفُ هامةُ هذا العالم

غير معيب ، لأن القافيتين - تبعاً لرأيه - متفتتان إذ كانتا مبينين ؛ ولجاز (قال) مع (قيل) ؛ ولكن العرب إذا سمعوا مثل هذا قالوا : اختلفت القوافى ، فدل هذا على أن القافية ليست الروى وحده .

٣ - عدد الخليل حروف القافية وحركاتها ، ووهب لكل منها اسماً خاصاً . فلو كانت القافية عنده هى الروى لم يكن ليفعل ذلك .

(٣٦) شرح التيسير ٦٨ .

(٣٣) ٤ .

(٣٧) التلقيب ٤٨ .

(٣٤) القوافى ٩٨ . العدد ١ : ١٥٣ .

(٣٨) ٤ - ٧ . وانظر ابن السراج ٩٨ .

(٣٥) ٥٩ .

والرأى الثانى من الآراء العروضية حكاه ابن القطاع^(٣٩) دون أن ينسبه إلى أحد ، ويقول : إن القافية هى الجزء العروضى الأخير من البيت مثل مفاعيلن فى آخر الطويل ، أى التفعيلة الأخيرة .

والرأى الثالث يحتاج إلى إحاطة بعلم القوافى لمعرفة ، قال أبو موسى سليمان بن محمد ابن أحمد الحامض (المتوفى ٣٠٥) ^(٤٠) : « القافية : ما يلزم الشاعر تكريره فى كل بيت من الحروف والحركات » .

وأخيراً نصل إلى رأى الخليل الذى أقامه على أساس رياضى صوتى ، وصاغه - فيما يبدو - فى عبارة محتملة : بدأ بالنظر إلى آخر البيت ثم عاد به ناكصاً إلى أوله ، وأظن أنه قال : القافية : من آخر حرف فى البيت إلى أول ساكن يليه مع ما قبله : أى مجموع الحروف المتحركة التى بين الساكنين الأخيرين فى البيت إن وجدت ، مع ما قبل الساكن الأول وروداً فى البيت منها . واختلف العلماء فى فهم عبارة (ما قبل الساكن الأول) : فذهب الأكثرون^(٤١) إلى أنها تعنى الحرف المتحرك السابق على هذا الساكن مباشرة ؛ وذهب غيرهم^(٤٢) إلى أنها تعنى الحركة التى قبله لا الحرف ؛ وظن فريق ثالث^(٤٣) أنها قولان للخليل .

ونقد ابن السراج^(٤٤) رأى الخليل بما نقد به رأى الأخفش . وحكى فوثيه^(٤٥) أن قوماً رجحوا قول الأخفش على قول الخليل اعتماداً على الأدلة التى ساقها ، وعلى أن العرب يقولون البيت حتى إذا لم يبق منه إلا الكلمة الأخيرة قالوا : بقيت القافية .

واستحسن التبريزى^(٤٦) قولى الخليل والأخفش معاً . ولكن أكثر العلماء عدوا رأى الخليل أصح الآراء ، وأخذوا به .

(٣٩) شرح التيسير ٦٨ .

(٤٠) التنوخى ٥٩ . ابن السراج ٩٧ . وقال ابن رشيق فى الممددة ١ : ١٥٣ عنه : « كلام مختصر مليح الظاهر إلا أنه - إذا تأملته - كلام الخليل بعينه ، لا زيادة فيه ولا نقصان » .

(٤١) الأخفش ٦ . التبريزى ١٤٩ . التنوخى ٤٣ .

(٤٢) ابن السراج ٩٨ . شرح التيسير ٦٨ .

(٤٣) التنوخى ٥٩ . وفى عبارته خطأ : فالساكن يجب أن يكون المتحرك .

(٤٤) ٩٨ .

(٤٥) ١٠٠ .

(٤٦) الكافى ١٤٩ .

أسماء القوافي تبعاً لما تضمنه من حروف :

وكان ذلك سبباً في ظهور تصنيفين للقوافي . وجدنا أقدمها في كتاب الأخفش (٤٧) ، ولكن إحدى عباراته تدل على أنه من وضع الخليل ، ويتخذ هذا التصنيف من عدد الحركات التي بين ساكني القافية أساساً . وتنقسم القوافي عليه خمسة أضرب :

١ - المترادف : وهو كل قافية اجتمع في آخرها الساكنان ، سميت بذلك لترادف الساكنين فيها ، أى اتصالحا وتتابعهما . وشذ حازم (٤٨) فسمى المترادف متواتراً ، والمتواتر مترادفاً . ويختص المترادف بالقوافي المقيدة - أى الساكنة - ويضم نوعين :

(أ) ما اتصل بحرف لين - وهو الألف ، والواو المسبوقه بضمة ، والياء المسبوقه بكسرة -

وهو النوع الشائع الذي لا يذكرون غيره ، مثل قول الشاعر :

مَنْ عَائِدِي اللَّيْلَةَ أَمْ مِنْ بَعِيحٍ ؟ بَتْ بِهِمْ فَفَوَادِي قَرِيحٍ

وذهب الأخفش (٤٩) إلى وجوب حرف اللين ، لأن اجتماع الساكنين ثقيل ، فأدخلوه ؛ ليكون عوضاً من عدم التحريك وقوة على اجتماع الساكنين ، وخاصة أنهم أحياناً لم يكونوا يقفون عند القوافي .

(ب) ما لم يتصل بحرف لين ، ولذلك سمي المضممت . وعده الأخفش (٥٠) شاذاً لا يقاس عليه ، وهو حكم غريب يصلح في اللغة والنحو ، وليس كذلك في القوافي . ومثاله قول الشاعر يهدئ من روع نسائه ويعدهن الحماية :

أَرْخِيْنَ أَذْيَالَ الْحُقَيِّ وَارْبَعْنَ
مَشَى حَيَّاتٍ كَأَنَّ لَمْ تُفَزَعْنَ
إِنْ تُنْمَعِ الْيَوْمَ نِسَاءً تُنْمَعْنَ

٢ - المتواتر : وهى القافية التي يفصل بين ساكنيها حرف متحرك واحد . علل

(٤٧) ٩ . قال : « وقد ذكر الخليل في الجملة ثلاثين قافية ، ولم يذكر في التفسير إلا تسعاً وعشرين . فلا أدري أيها كان منه الغلط ؟ إلا أنهم قد رروا هذا هكذا » .

(٤٨) منهاج البلاغ ٢٧٥ .

(٤٩) ٩٧ .

(٥٠) ٩٧ .

التنوخى^(٥١) ، تسميتها بأنها مأخوذة من الوتر - وهو الفرد ، وابن السراج^(٥٢) والتبريزى^(٥٣) بتواتر الحركة والسكون : أى تتابعها ، وغيرهم بأنها من تواتر الإبل على الماء : إذا جاء قطع منها ثم آخر وبينها مهلة ، ومثاله قول الراجز :

القلبُ منها مستريح سالم والقلب منى جاهد مجهودُ

وردت الدال المتحركة منفردة بين الواو الساكنة والسكون الناتج عن مدّ ضمة الدال .

٣ - المتدارك : وهى القافية التى يفصل بين ساكنيها متحركان اثنان ، سميت بذلك

لإدراك المتحرك الثانى المتحرك الأول .

وذكر ابن كيسان^(٥٤) أن بعضهم يسمي المتدارك : متراكباً ، والمتراكب : متداركاً .

ومثال المتدارك قول زهير بن أبى سلمى :

ومن بكُ ذا فضل فيخلُ بفضلِهِ على قومه يُستَغْنَى عنه وَيُذَمَّمُ

وردت الميمان بين الدال الساكنة والمد الأخير .

٤ - المتراكب : وهى القافية التى يفصل بين ساكنيها ثلاث متحركات ، سميت بذلك

لتوالى حركاتها ، فكأنما ركب بعضها بعضاً ، ومثالها قول الشاعر :

وما نزلتُ من المكروه منزلةً إلا وثقتُ بأنَّ ألقى لها فرجاً

وردت كلمة (فرجا) بين الألف الساكنة والمد الأخير .

٥ - المتكاوس : وهى القافية التى يفصل بين ساكنيها أربع متحركات . وورد فى تعليل

هذا الاسم ثلاثة آراء ، قالوا : سميت بذلك لكثرة الحركات وتراكبها ، والتكاوس اجتماع الإبل

وازدحامها وركوب بعضها بعضاً على الماء ؛ وقالوا : التكاوس : الاضطراب ومخالفة المعتاد ،

يقال : كاس البعير : إذا فقد إحدى قوائمه وسار على ثلاث ، وهذه القافية فعلت ذلك ؛

وقيل : سميت بذلك من تكاوس البيت : أى ميل بعضه على بعض . وهذا الضرب نادر

الوقوع لكثرة حركاته ، لا يأتى إلا فى البيت والبيتين من بحر الرجز لكثرة تصرفهم فيه ، ثم بحر

البسيط^(٥٥) . ولذلك لم يعد الفراء^(٥٦) ، وأعلن أنه من المتدارك والمتراكب ، والأصل فى

تفعلته مستفعلن . وزوحف سبهاها فصارت فعَلَّتْنُ . ومثاله قول المعجاج :

قد جبرَّ الدينَ الإلهَ فجبرَّ

(٥٤) ٦٢ .

(٥٥) حازم ٢٧٥ . التنوخى ٦٠ .

(٥٦) العمدة : ١٧٢ . التلقيب ٦٢ .

(٥١) ٦١ .

(٥٢) ١٠٠ .

(٥٣) الكافى ١٤٨ .

القافية (لاه فَجَبَر). وهذا أقصى ما اتصل إليه القافية من حركات .
وعقب ابن رشيق على هذا التصنيف بقوله^(٥٧) : «لا يجتمع نوعان من هذه الأنواع في قصيدة إلا في جنس من السريع ، فإن المتواتر يجتمع فيه مع المتراكب ، إذا كان الشعر مقيداً ، كقول المرقش في بيت :
النَّشْرُ مِنْكَ ، والوجوه دنا نير ، وأطراف الأكف عَمَّ
وفي بيت آخر :

..... قد قلت فيه غير ما نَعَلَمُ»

وذكر الأب الفوسطاوى^(٥٨) أن المتدارك والمتراكب يجتمعان في القصيدة من السريع ،
وأنهما يجتمعان مع المتكاوس في الأرجوزة .
والحق أن الحكمين قاصران : فقد ذكر غيرهما^(٥٩) أن المتدارك والمتراكب يجتمعان في
القصيدة من البسيط والرجز والكامل والرمل والحقيف والخبب (المتدارك) ، وأنهما مع
التكاوس تجتمع في البسيط والرجز ، وأن المتواتر والمتدارك والمتراكب والتكاوس اجتمعت في
ألفية ابن مالك ، وأن الأضراب الخمسة اجتمعت في سَلَم الأخصري في المنطق .
وسمى أبو العلاء المعرى^(٦٠) الأرجوزة التي يجتمع فيها المتدارك والمتراكب والتكاوس
المُنْفَاة ، باسم المرأة المثناة التي تزوجت ثلاثة رجال . ومثالها قول الراجز :

املاً ركابي فضة وذهباً
فقد قتلت الملك المحجّباً
ومن يصل القبّتين في الصّبّا
وخبرهم إذ يذكرون نسباً
قلت خير الناس أمّاً وأباً

فقافية البيتين الأول والرابع متكause ، والثاني والثالث متداركة ، والخامس متراكبة .

(٥٧) العمدة ١ : ١٧٢ .

(٥٨) الجدول الصافي ٧٨ .

(٥٩) القناني والدمهري ١٦٤ . فوته ١٣٥ .

(٦٠) التنوخي ٦٢ .

التقسيم المتأخر للقوافي :

وينظر التصنيف الثاني للقوافي نظرة سطحية ، لا تعدو الشكل الخارجى ، ويقسمها إلى

ما يلى :

١ - قد تقتصر القافية على جزء من الكلمة ، مثل قول الشاعر :

أزمان سلى لا يرى مثلها الرايون فى شام ولا فى عراق

فالقافية هى (راق) .

٢ - وقد تكون كلمة تامة ، مثل قول زهير بن أبى سلمى :

وقلت : تعلم أن للصيد غيرة وإلا تُضَيِّعه فإنك قاتله

فالقافية هى (قاتله) .

٣ - وتكون كلمة وجزءا مما قبلها ، مثل قوله :

وأخلفتك ابنة البكرى ما وعدت فأصبح الحبل منها واهنا خلقا

فالقافية هى (ناخلقا) .

٤ - وتكون كلمتين تامتين ، مثل قول امرئ القيس :

مِكْرٌ ، مِفْرٌ ، مُقْبِلٌ ، مُدْبِرٌ ، معا كجُلُودِ صَخِرِ حَطَّه السيلُ مِنْ عِلْ

فالقافية هى (من عل) .

٥ - وقد تتعدى إلى أكثر من كلمتين ، مثل قول زهير :

ألا ليتَ شِعْرِى : هل يرى الناسُ ما أرى من الأمرِ أو يبدو لهم ما بدا ليا

فالقافية هى (داليا) : (دا) بعض بدا ، ولام الجر ، وياء المتكلم كلمتان .

ولم أجد هذا التصنيف عند القدماء ؛ وإنما الذى أتى به المتأخرون من أمثال القنائى

والدمهورى ومحمد بن أبى شنب وغيرهم .

ويتبقى أمامنا تعقيب على التصورات السابقة كلها للقافية ، أتى به العصر الحديث : فقد

أبى الدكتور إبراهيم أنيس أن يسير فى ركايبها ، وقال^(٦١) : « من الواجب ألا تحدد

القافية فى أطول صورها ؛ وإنما الواجب أن يشار إلى أقصر تلك الصور ، وإلى أقل عدد من

الأصوات يمكن أن تتألف منه . فن السهل أن نقول : إن القافية لا يصح أن تقل عن عدد

كذا من الأصوات التي تتردد في أواخر الأبيات . وليس من السهل أن نزعّم أن عدد أصواتها لا يزيد عن قدر معين ؛ لأنه لو أمكن أن تتكرر أصوات نصف شطر دون إخلال بالمعنى ، ودون تكلف أو نصف ، لصح أن تسمى كل تلك الأصوات المكررة قافية ، وعلى قدر الأصوات المكررة تمّ موسيقى الشعر وتكمل .

في الموسيقى

الشعر أحد الفنون القولية ، ومادته الأصوات اللغوية . ولما كانت هذه الأصوات جرساً ذا دلالة كان الشعر موسيقى ومضموناً ذا طبيعة خاصة ، لا يختلف في ذلك اثنان ، أما إن كان اختلاف في أهمية كل واحد من هذين الوجهين : فتذهب جماعة إلى أن المضمون ذو المكانة الأولى ، فتتفق مع أصحاب المبادئ الخاصة كالوجوديين والواقعيين الاشتراكيين في أول أمرهم ؛ وتذهب جماعة إلى أن الموسيقى هي الوجه الأوضح ، فتتفق مع الرمزيين وأمثالهم : تحدث الدكتور محمد مندور عن الشعر الغنائي فقال^(٦٢) : « إذا كان هذا النوع من الشعر قد تطور في الشرق والغرب من الغناء إلى الإنشاد ، بل وإلى القراءة الصامتة ، فإن العنصر الموسيقى المتمثل في الوزن والإيقاع والانسجيمات الصوتية لا يزال بالغ الأهمية في هذا الشعر ، بل وأخذت أهميته تزداد في أواخر القرن التاسع عشر حتى رأينا الرمزيين يقولون : إن الشعر موسيقى قبل كل شيء ، وإن العنصر الموسيقى فيه يبذل في الأهمية المعاني والعواطف والصور الشعرية ذاتها ، باعتبار أن الموسيقى هي أقوى أداة للإيحاء ، والشعر عندهم إيحاء أكثر منه تعبيراً لغوياً صريحاً واضحاً .

وانشعبت الجماعة الأخرى إلى فرقتين : فرقة ضمت العدد الأكبر والأقدم ، فطنت إلى الموسيقى الظاهرة في الشعر ، المتمثلة في الوزن والقافية ، وسمتها الموسيقى الخارجية ؛ وفرقة كانت قليلة وأخذ عددها في الازدياد التدريجي ، فطنت إلى وجود موسيقى خبيء في القصيدة كلها تتألف من انسجام الأصوات الصغرى والكبرى التي تتألف منها ، ومن دلالة هذه الأصوات على ما تحمل من انفعالات ، ومن اتساقها مع ما تؤديه من معان .

فكان من أقدم تعريفات الشعر عند العرب أنه قول موزون مقفى ، ذلك التعريف الذي انتقل من أدب عربي إلى آخر حتى كان عصرنا الحديث ؛ فدار حوله صراع عنيف يدل فيما يدل على أنه مازال يحتفظ بسلطانه . ولست أريد أن أبعد في البحث عن تفسير لهذا التعريف ، بل أقصد عامداً إلى زمن قريب ، فأجد الشاعر العراقي الرصافي يقول^(٦٣) :

(٦٢) فن الشعر ٢٢ . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ٩ ، ١٤ - ١٧ .

(٦٣) أحمد مطلوب : النقد الأدبي الحديث في العراق ٢٣٠ .

« إن الغناء والرقص غريزتان من غرائز الإنسان ، كما أن النطق غريزة فيه . وما الشعر إلا وليد هاتين الغريزتين ، فإن النطق - وهو أسنى مظهر من مظاهر الشعور - لما اقترن بالغناء تولد الشعر . فالشعر لا يقال إلا لينشد ، وبعبارة أخرى ليتغنى به . فلا بد فيه من الوزن والقافية ؛ لأن الغناء نغم وإيقاع ؛ وهما لا يكونان إلا على تقاطيع متوازنة من الكلام » . فيضع الوزن في الشعر مقابل النغم في الموسيقى ، والقافية في الشعر مقابل الإيقاع في الموسيقى .

القافية إيقاع إذن :

فما الإيقاع ؟ يمكن أن نوسع مجال نظرنا فنقول مع مَتْس لوسى **Mattis Lussy** « الإيقاع هو الحياة ، والحياة هي الإيقاع » ؛ إذ نجده مسيطراً على كل شيء في الطبيعة والإنسان : فالإيقاع نراه ذا اليد العليا في نظام الكون : في دوران الكرة الأرضية ، وتوالي الفصول ، وتعاقب الليل والنهار ؛ وفي أصوات الطبيعة من هدير الموج ، وحفيف الشجر ، وزقزقة العصفور .

وفي الإنسان نجد إيقاعاً منتظماً في جميع الأجهزة اللاإرادية ، مثل وجيب القلب ، وتعاقب الزفير والشهيق ؛ وفي حركاته وسكناته من تبادل الأيدي والأرجل في السير ، وإشارة في الحديث .

ويمكن أن نصيق مجال النظر على الفنون وما شابهها فنقول مع فنسنت داندى **Vincent Dundy** إن الإيقاع هو تنسيق النسب في المكان والزمان تنسيقاً منتظماً ، إذ نجد فيها إيقاعاً ندركه بالسمع في بعضها ، وبالبصر في بعضها الآخر .

ويمكن أن نقصر على الموسيقى فنقول مع السيدة أميمة أمين فهمي : إن الإيقاع هو تنظيم الأصوات المكونة لأي لحن إلى وحدات زمنية متساوية ، ولا مانع أن تنقسم هذه الوحدات أيضاً إلى أجزاء متساوية أو مختلفة النسب من حيث الطول والقصر^(٦٤) .

فإذا صح أن القافية إيقاع انطبق عليها هذا التعريف ، وإنه لمنطبق ، فما هو إلا صورة موسيقية للصورة الأدبية التي وضعها الدكتور إبراهيم أنيس في قوله^(٦٥) : « ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشرطة أو الأبيات من القصيدة » وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً

(٦٤) المعلم في الإيقاع المحركى ٦ .

(٦٥) موسيقى الشعر ٢٤٦ .

من الموسيقى الشعرية ؛ فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذى يطرق الآذان فى فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن .

وليس هذا بدعاً من القول : فأكثر الذين يتحدثون عن أولية عامة الشعر لا يفرقون بينه فيها وبين الموسيقى ؛ لأنهم يتصورونه غناء خالصاً أحياناً ، ومصحوباً بالآلات أحياناً ، ويجمعان والرقص فى أحيان ثالثة ، ومن يتحدثون عن الشعر العربى خاصة يفعلون ذلك أحياناً ، ويتصورون القافية أحد الآثار المتخلفة عن هذه المرحلة ، يقول الدكتور شوق ضيف^(٦٦) :

« نظم شعراء الجاهلية شعرهم فى جو غنائى ، فقد كان الشاعر يغنى شعره . وقد يوقع هذا الغناء على بعض الآلات الموسيقية ، وقد يقوم له بالغناء فى شعره قيان وجوقات مختلفة ترقص وتعزف فى أثنائه . ويظهر أن الشعر أخذ فى أواخر هذا العصر يستقل عن الغناء والموسيقى . . . ونحن إذا رجعنا إلى هذا الشعر وجدنا بقايا الغناء والموسيقى ظاهرة فيه ظهوراً يئناً ، ولعل القافية هى أهم هذه البقايا التى احتفظ بها ؛ فهى بقية العزف فيه ورمز ما كان يصحبه من قرع الطبول ونقر الدفوف . »

ويتصور بعضهم الشعر سليل أغاني العمل : فالباحث الاجتماعى كارل بوخر Karl Bucher رأى أن حركات العمل المنتظمة - وخاصة حركات العمل الجماعى - دفعت مزاوليه إلى التغنى بأغان موزونة إيقاعية ، مصاحبة له ، وميسرة له تيسيراً نفسياً . وتمثل مثل هذه الأغاني فى أراجيز الأعمال المتنوعة عند العرب التى تولد عنها الشعر^(٦٧) . ويقتصر فريق ثالث - أغلبه من القدماء - على لون خالص العروبة من الغناء ، وهو الحدااء ، ويذهبون إلى أنه هو الأب الشرعى للشعر ، وأن إيقاعه مستمد من حركة الناقه فى سيرها . ولنا الحق - على هذا القول - أن نتصور القافية ممثلة لوطأة رجل الناقه على الرمل ، والبيت ممثلاً للزمن بين الوطنين أو القافيتين^(٦٨) .

وسواء صح أحد هذه الأقوال أو كانت كلها خطأ وصح غيرها - فالقافية باقية على ما هى عليه : صوت مماثل يتردد بعد زمن كان متظماً فى الشعر القديم ، وأدخل الشعر الجديد شيئاً

(٦٦) تاريخ الأدب العربى : العصر الجاهلى ١٩٣ . الضاد : اللغة الشاعرة ١٤٢ .

(٦٧) بروكلمان : تاريخ الأدب العربى ١ : ٤٤ (الترجمة العربية) .

(٦٨) بروكلمان ١ : ٥٢ .

من التغيير على مقدار تماثله ، وتردده ، وانتظام زمنه .

ولما كانت صفة القافية الايقاعية بارزة كل البروز كانت أول ما استرعى الأسماع وشغلها عن غيرها ، ولذلك نجد أكثر المتحدثين عن القافية يتناولون ما يتصل بإيقاعها ووظائفه : فالقافية عندهم لذة للأذن ، كما أعلن الدكتور إبراهيم أنيس في قوله السابق . وهي متعة للنفس تخضعها لإيقاع منتظم انتظاماً كاملاً يشيع فيها الطرب^(٦٩) .

وعلى الرغم من ذلك بقى كلام كثير يمكن أن يقال عن هذه الصفة الايقاعية شريطة أن يسلك القائل طريقاً غير طريق القدماء ، والطريق الآن ممهد أمام من يريد سلوكه بفضل المعامل والأجهزة والاختبارات الصوتية المتاحة الآن أمام الدارس المحدث ، مثل تلك التى استخدمها هنرى لانتس Henry Lanz وحلل نتائجها فى كتابه « الأسس الطبيعية للقافية » *The Physical Basis of Rime* الذى اعتمد عليه الدكتور شكرى عياد فى حديثه المستفيض عن الوظائف الموسيقية المختلفة للقافية ، وعليه أعتمدُ بدورى .

رأى المؤلف أن وظيفة القافية الايقاعية تتمثل فى الحرف الصائت وتجلى فى ضبط مقادير الأبيات ، وذلك أمر ضرورى ؛ لأن تحديد عدد المقاطع فى البيت جزء من الشكل الشعرى فالشاعر - فى الشعر النبرى - قلما يتبع نظاماً وزنياً صارماً ، ولذلك يحتاج إلى أداة تعيد الايقاع الأصل للوزن - ذلك الايقاع الذى يعد جزءاً ثابتاً من الشكل الشعرى - وليست تلك الأداة إلا القافية .

ولما كان الشعر العربى كمياً - يقوم على تساوى عدد المقاطع التى تحتوى عليها أبيات القصيدة الواحدة - خرج الدكتور شكرى عياد بأن القافية ليست ضرورية له . ولكن البيت العربى طويل بل شديد الطول . فأطول الأوزان الأوربية قديماً وحديثاً هو السداسى الذى لا يتجاوز اثنى عشر مقطعاً ، على حين يضم بحر الكامل ثلاثين مقطعاً ، والطويل ثمانية وعشرين ، والرملى أربعة وعشرين . . إلخ ، فاستلزم هذا الطول وجود قافية موحدة تضبط البيت .

وعندما اجتراً الشاعر العربى البحور الطويلة حافظ على القافية فيها لا لحاجته إليها ؛ وإنما لأنها تسربت إليه من البحور الطويلة ، ولأنه تصورهما ركناً لا يستغنى عنه فى الشعر .

(٦٩) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ١٦٣ . أحمد مطلوب : النقد الأدبى الحديث ٢٢٨ . حازم القرطاجنى :

وأضاف هنرى لانتس إلى الوظيفة الإيقاعية للقافية وظيفة أخرى ربما لم تتضح في كتابات القدماء : فالأصوات الموسيقية تعتمد على عدد من السلام الموسيقية التي يضم كل واحد منها سلسلة من النغمت المتعاقبة المتقاربة فيما تحتوى عليه من الذبذبات . ويعتمد التأليف الموسيقى على استخدام عدد من نغمت أحد هذه السلام : فإن كانت النغمت ذات طبيعة تلذ السمع ، وروعى في إيرادها التعاقب الزمنى كان التأليف ميلودياً ، وإن روعى في إيرادها أن تخلق العلائق بينها في زمن واحد كان التأليف هارمونياً . ويتخذ الموسيقى في هذه المصنفات إحدى النغمت أساساً لمصنفه يفتحه بها ، ويعدها العمود الفقرى له ، وتسمى مفتاح اللحن . وذهب هنرى لانتس إلى أن القافية تؤدي في الشعر ما يؤديه مفتاح اللحن في الموسيقى ، وسمى ذلك الوظيفة الهارمونية للقافية ، وتمثل فيما تحتوى عليه من حروف اللين ، وهى بذلك تعطى القصيدة جوها الانفعالى .

ولما كانت القافية على هذا القدر من الأهمية للموسيقى اشتدت العناية بها وتنوعت . فكان من المعتنين بها من قصر جهده عليها ، وعمد إلى إبراز قيمتها الموسيقية ، وأولئك هم المتغنون بها ، قال الأخفش (٧٠) : « الشعر وضع للغناء والحدا والتزم ، وأكثر ما يقع ترغيمهم في آخر البيت » . وقد اتفق المتغنون من العرب على إطلاق الصوت بالروى ، فيتبعون الروى المضموم وأو ، مثل قول النمر بن تولب :

بَسْرُ الْفَتَى طَوْلُ السَّلَامَةِ وَالْغِنَى فَكَيْفَ تَرَى طَوْلَ السَّلَامَةِ يَفْعَلُ (و)
والروى المفتوح ألفا ، مثل قول جرير :

أَقْلَى اللَّوَمِ - عَاذَلْ - وَالْعَتَابَا وَقُولَى إِنَّ أَصَبْتُ : لَقَدْ أَصَابَا
والروى المكسور ياء :

قِفَا نَبْلُكَ مِنْ ذَكَرَى حَبِيبٍ وَمَنْزَلِ (ى) بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ (ى)

وإنما اختاروا هذه الحروف الثلاثة لأنه يتأتى فيها من مد الصوت مالا يتأتى في غيرها . وتعدت العناية المتغنين إلى المنشدين ، فكان منهم من سار على درب المتغنين ، مثل أهل الحجاز ؛ وكان منهم من أثر التنوين لما فيه من غنة ، مثل عدد كبير من بنى تميم وقيس ، يقولون : يَفْعَلُنْ وَأَصَابُنْ ، وفحوملين . بل تجاوز بعضهم بالتنوين الروى المتحرك إلى الساكن ، أنشد رؤبة أرجوزته :

وقاتم الأعماق ، خاوى المُخترَق^(٧١)

وعلق التنوخي^(٧٢) على هذا العمل قائلاً : « هذا أقيح ما يستعمل في الإنشاد لخروجه عن الوزن ، ولأنه لا يستعمل في الكلام المثور » . وسمى الأخفش هذا التنوين الغالى ، والحركة التى ترد على الحرف الساكن الأصل الغلو . ولا يجتمع الغلو والتعدى والخروج والنفاذ . ولم يسر بعضهم على درب المتغنين ، وعدل عن المد والغنة معاً ، وكان منهم من سعى إلى إبانة حركة الروى ، فاقنصر عليها دون مد ، وقال : يفعل ، وأصاب ، وفحومل ؛ وغلا بعض هؤلاء فلم يمد صوته فيما يجب فيه المد من الأفعال المعتلة الآخر أو المسندة إلى الضمائر ، فأنشد بيت زهير :

ولأنتَ تَفْرِى ماخَلَقْتَ وبعَ خِىُ القومِ يَخْلُقُ ثم لا يَفِرُ^(٧٣)

بحذف الياء من (يفرى) . وأنشد قوله :

لا يُبْعِدُ اللهَ جيراناً لنا ظَعَنُوا لم أَدْرِ بعدَ غداً البينَ ما صَنَعُ^(٧٤)

بحذف الفاعل من (صنعوا) وعقب على ذلك التنوخي بقوله^(٧٥) : « كلما كانت الصلة من الأصل مثل واو (يدعو) وألف (يخشى) وياء (يرمى) كان حذفها أبعد » .

وعاملَ لفيف من الناس الشعر معاملة غيره من الكلام ، فوقف على الروى بالسكون ، مهما كانت حركته ، فقال يفعل ، وأصاب ، وفحومل . ويبدو أن ذلك لهجة جماعة من قيس ؛ وتوسطت جماعة فسكنوا المضموم والمجرور ، وأطلقوا المفتوح ؛ وآخرون نونوا ما يمكن تنوينه ، وأطلقوا ما لا يمكن^(٧٦) .

وكان من المعتنين بالقافية من لم يكتف بإبراز قيمتها الموسيقية ، وأراد أن يقويها ، فلجأ إلى الإكثار من الحروف والحركات التى وَحَّدها ، وتدرج تحت اسم القافية :

قال ابن كيسان^(٧٧) : « حرصوا على إيضاح القافية ، وألزموها ما أتبعوها من التأسيس

(٧١) المخرق : موضع الاختراق .

(٧٢) ١١٥ .

(٧٣) تفرى : تقطع . وخلق : قدر وهياً . يقول : إذا هيات لأمر مضيت له وأنفذته وبعض الناس يبيى ثم يعجز عن التنفيذ .

(٧٤) ظعنوا : رحلوا . والبين : الفراق .

(٧٥) ١١٥ .

(٧٦) انظر الأخفش ١٠٤ - ١١٦ ، والتنوخي ١١٢ - ١١٦ ، وخصائص ابن جى ٢ : ٩٦ - ٩٩ ، وخزانة الأدب

٣ : ٥١١ - ٥١٢ .

(٧٧) تليق القوافى ٦٠ .

والردف والصلة والخروج زيادة في البيان ، وحرصاً على إطالة البيت ورفع الصوت بالقافية . . . » . فقد كانوا على وعى بتلك الحقيقة التي عبر عنها الدكتور إبراهيم أنيس في قوله^(٧٨) : « على قدر الأصوات المكررة تم موسيقى الشعر وتكمل » .
 وكان منهم من لم يكتف بكل ذلك ، وعمد إلى اتخاذ أكثر من قافية واحدة ، وبثها في قصيدته .

(٧٨) موسيقى الشعر ٢٤٦ .

الفصل الثاني

حروف القافية

أراد الشاعر العربي أن يوفر لموسيقى قافيته رنيناً عالياً ، ممتداً في الزمن ، مماثلاً في الصفة ، فأكثر من الحروف والحركات التي جانس بينها في أواخر الأبيات ، ملتزماً بعضها بأعيانها ، وملتزماً بعضها الآخر بنظائرها التي تعطي جرساً قريباً من جرسها . وكانت الحروف التي التزمها - إن جاء بها في القافية - ستة ، أعطى علماء القوافي كلاً منها اسماً خاصاً به . وهي على حسب تتابعها في القافية : التأسيس ، والدخيل ، والردف ، والروى ، والوصل ، والخروج . وقد اجتمع خمسة منها في قول الشاعر :

من لا يمتَّ عِبْطَةً يمتَّ هَرَمًا للموت كأس فالمرء ذائقها^(١)

فالقافية ذائقها ، والألف تأسيس ، والهمزة دخيل ، والقاف روى ، والهاء وصل ، والألف خروج . ولم يرد فيها الردف الذي لا يجتمع هو والدخيل . وتتفاوت قيمة هذه الحروف تبعاً لتفاوت قيمها الصوتية ، ووجوب التمسك بها : فأهمها دون منازع الروى ، ثم الوصل والخروج ، وأخيراً التأسيس والدخيل والردف . وقد عبر ابن جني عن ذلك تعبيراً واضحاً في قوله الموجز^(٢) : « آخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها ، والعناية بها أَمَسٌّ ، والحشد عليها أوفى وأهم ، وكذلك كلما تطرّف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ، ومحافظه على حكمه » . ولذلك عدلوا في تناولهم إياها عن ترتيبها على حسب مواضعها إلى ترتيبها بحسب أهميتها .

الروى

هو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة ، فيرد في كل بيت منها ، ويشغل موضعاً معيناً لا يترشح عنه في أواخر الأبيات ولذلك تنسب إليه القصيدة فيقال الهمزية للقصيدة التي رويها

(١) مات عبطة : في شيا به .

(٢) الخصائص ١ : ٨٤ .

الهمزة ، والبائية التي رويها الباء . وقد اشتهرت عدة قصائد في دنيا الأدب بهذه النسبة ، مثل همزية البوصيري وأحمد شوقي ، وثانية عمر بن الفارض ، وسينية البحري ، ولامية العرب للشنفرى ، ولامية العجم للطُّغْراني ، ولامية عمر بن الوردى ، ويائية ابن الفارض .

وذهب المعري - كما عرفنا - إلى أن عرب الجاهلية استخدموا هذا المصطلح استخدام علماء القوافي له . وعلى الرغم من ذلك ، اختلف هؤلاء العلماء في أصل اشتقاقه :

١ - فقال كثيرون : إنه مأخوذ من الرِّوَاء بمعنى الحبل ، أرادوا أنه يضم أجزاء البيت ويصل بعضها ببعض ويمتنع من الاختلاط بغيره كالحبل الذي تشد به الأمتعة فوق الجمل : فاللفظ على وزن فَعِيل غير أن معناه معنى اسم الفاعل . وقيل : بل هو باق على أصله ، أى فَعِيل فيه بمعنى المفعول ، وكأنه هو الذي يُرْبَط لأنه يُعاد في كل بيت . قال الراجز^(٣) :

إني - على ما كان من تَخْدِي
ودقة في عظم ساقى ويدي -
أروى على ذى العُكْز الضَّفْدَد

٢ - وقال كثيرون : إنه مأخوذ من الرواية بمعنى الجمع والحفظ : فالروى بمعنى المروى . قال الشاعر^(٤) .

رَوَى فَيَ عَمْرُوَ مارواه بجهله سَأترك عمراً لايقول ولا يروى

٣ - وقال ابن السراج^(٥) : إنه مأخوذ من الارتواء ؛ لأنه تمام البيت الذي يقع به الارتواء والاكتفاء .

٤ - وقال الدمهوري^(٦) : مأخوذ من الروية ؛ وهى الفكرة ، لأن الشاعر يتفكر فيه .
٥ - وقال الأب فوته^(٧) : مأخوذ من الرِّوَاء أى المنظر الحسن ؛ لأن به عِصْمَةُ الأبيات وتماسكها ، ولولا مكانه لتفرقت عُصَباً ، ولم تتصل شعراً واحداً .

ولا يكون الشعر مقفى إلا إذا اشتمل على الروى ، وتكرر في جميع الأبيات . فالروى فيه من التمكن ما ليس في غيره من الحروف اللازمة في القوافي ؛ لأننا قد نجد شعراً خالياً من بقية هذه الحروف ، ولا يوجد شعر مقفى يخلو من الروى .

(٣) الفصول والغايات ٤٦٤ . والتخدد : المزال . والممكن : ما انطوى وتنى من لحم البطن ، جمع عكنة . والضفندد : الضخم الرخو .

(٦) الإرشاد ١٣٢ .

(٤) التنوخى ٧٥ .

(٧) البسط ١١٢ .

(٥) ١٠١ .

ومن حروف المعجم ما يصلح أن يكون رويًا دون شروط ، وهي أغلب الحروف . ومنها ما لا يصلح إلا في ظل شروط أفصلها فيما يلي :

الألف :

الألف أنواع متعددة يصلح بعضها ، ولا يصلح بعضها الثاني ، ولا يصلح فريق ثالث إلا عند جماعة من العرب .

(١) فالألف الصالحة اثنان :

الألف الأصلية (غير الزائدة) في الكلمة ، مثل ألف قَضَى ورمى ، قال الراجز^(٨) :

ذَكَرْتُ وَالْأَهْوَاءُ تَدْعُو لِلْهَوَى
وَالْعَيْسُ بِالرَّكْبِ يَجَاذِبُنَ الْبَرَى

- والألف الزائدة للتأنيث مثل حَبْلِي أو لإلحاق الكلمة بالميزان الصرفي الذي فوقها مثل أَرْطَى اسم نبات .

(ب) والألف غير الصالحة أربعة :

١ - ألف الإطلاق التي تلحق القوافي المتحركة لإطلاق الصوت بها وإشباعه ، وتسمى

الترنم والإشباع ، مثل قول الشاعر :

لَأُرَى الْمَوْتَ يَسْبِقُ الْمَوْتَ شَيْءٌ نَغْصُ الْمَوْتُ ذَا الْغِنَى وَالْفَقِيرَا

٢ - الألف التي تلحق الكلمة لإيالة حركتها مثل ألف أنا وحيَّهلاً بمعنى أقدم^(٩) .

قال عمرو بن مَعْلَى كَرِبَ :

قَدْ عَلِمْتُ سَلْمَى وَجَارَاتِهَا مَا قَطَّرَ الْفَارِسَ إِلَّا أَنَا^(١٠)

٣ - الألف المبدلة من تنوين المنصوب عند الوقوف ، في مثل رأيت زيدا ، قال أحمد

شوقي :

قُمْ لِلْمَعْلَمِ وَفَهُ التَّبْجِيلَا كَادَ الْمَعْلَمُ أَنْ يَكُونَ رَسُولَا

٤ - الألف المبدلة من نون التوكيد الخفيفة ، مثل قول المتنبي :

(٨) العيس : الإبل البيض . والركب : الراكبون فوق الإبل . والبرى : جمع برة ، وهي حلقة تعلق في أنف الجمل .

(٩) يذهب البصريون من النحويين إلى أن الضمير في (أنا) هو الهزة والنون فقط ، وأن الألف الأخيرة زيدت لإيالة

حركة النون . وعلى هذا المذهب بنى العروضيون ما أورده فوق : أما الكوفيون فيذهبون إلى أن الضمير الكلمة كلها .

(١٠) قطر الفارس : أوقفه عن فرسه وصرعه .

بادِ هَوَاكَ ، صَبَرْتَ أَمْ لَمْ تَصْبِرَا وَيُكَالِكَ إِنْ لَمْ يَجْرِ دَمْعُكَ أَوْ جَرَى ^(١١)
(ج) والألف التي لم ترد رويًا إلا عند قوم - ولذلك أنكروا أكثر الكاتبين في القوافي ،
وحكم عليها المعرى بالشذوذ - ألفان أيضاً ^(١٢) :

- ١ - الألف الدالة على الاثنين ، في مثل قاما وقعدا .
 - ٢ - الألف التي في آخر ضمير الغائبة كرايتها ، وضمير الغائبين كرايتها ، قال الشاعر :
- وَيَلْحَقُ أَبْنَاهُ كُلَّهُمْ وَيُدْرِكُ حَاجَتَهُ كُلُّهَا
- ومها يكن من حال فالألف أقل وروداً في الروي من بقية الحروف غير الواو والياء ، قال المعرى ^(١٣) : « غير أن مارويه ألف أضعف مما رويه دال أو حاء أو غيرهما من الحروف الصحاح . ولو أن الراعي جعل الروي الحاء في قوله :

عَجِبْتُ مِنَ السَّارِينَ ، وَالرَّيْحُ قَرَّةٌ إِلَى ضَوْءِ نَارٍ بَيْنَ فَرْدَةٍ فَالرَّحَى
فلو أتى معها (بالضحا) و(اللقى) - لكان أقوى للنظم .

وقال الأخفش ^(١٤) : « وما جاء من الألفات اللاتي هن من الأصل رويًا أكثر من الواو والياء » . وربما كان سبب ذلك أن مجيء الألف رويًا يقصر الصوت المكرر عليها وحدها ، فيقل زمن الإيقاع ، وتخفت الموسيقى . أما تفوقها في العدد على الواو والياء فأظن أنه يرجع إلى أن امتداد الصوت بها أطول من امتداده بهما .

وأطلق الأدباء على القصيدة التي تنحتم بالألف اسم المقصورة ؛ لاختتامها بألف مقصورة (غير ممدودة) . وقدّر لإحدى المقصورات أن تلقى إعجاباً لم يضعف على الأعوام ، وهي تلك التي نظمها ابن دريد ، فعارضها كثير من الشعراء .

الهمزة :

لا تصلح الهمزة المبدلة من الألف عند الوقف أن تكون رويًا ألبتة ، مثل قولهم : هذه حَبْلًا فِي حَبْلِي ^(١٥) . وإنما تصلح الهمزة الأصلية . وعلى الرغم من ذلك ، اشترط الخليل

(١١) أراد تصبرن بالنون الخفيفة ، فلما وقف عليها أبدلها ألفاً ، ومثله كثير في الكلام .

(١٢) الأخفش ٧٣ . التنوخي ٧٥ : ٧٨ .

(١٣) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٤٥ . والساوون : السائرون بالليل . وفردة والرحى : موضعان .

(١٤) ٧٠ .

(١٥) التبريزي ١٥٠ :

الترام حركة الحرف الذى قبلها : قال التنوخى مبيناً الشرط وعلته^(١٦) : « والهمزة تكون روياء ، وهى فى ذلك بمنزلة الباء والدال . . . ورأى الخليل أن يجعل ما قبلها على وجه واحد من الإعراب ، مثل قول ابن هرمة :

إِنَّ سَلِيمِي - وَاللّٰهُ يَكْلُوْهَا - ضَنْتُ بِشَىْءٍ مَا كَانَ يَرْزُوْهَا

فجعل ما قبل الهمزة فتحة ، وألزم نفسه ذلك . والغرض فيه أن الهمزة يُجْتَرَأُ عليها بالتخفيف . . . وربما خُفِّفَتْ فاختلفت باختلاف الحركات التى قبلها ، فتصير دفعة واواً ، ودفعة ياء ، ودفعة ألفاً . وإذا لزم الشاعر حركة واحدة لم يدخل هذا الاختلاف : ألا تراه لوخفف همزة (يكلوها) لقال : (يكلأها) وكذلك (يّرزاها) ، فعادت الهمزة فى الموضعين ألفاً بالإعلال . ولو أن مع هذه القوافى (ضِضْنُهَا) لجاز ، إلا أنه لوخفف لقال : (فِضِضِهَا) بالياء . وكذلك لوأن معها (جُوجُوْهَا) جاز ، إلا أنه لوخفف قال : (جُوجُوْهَا) بالواو اعتباراً بالحركة التى قبل الهمزة . قال سعيد بن مسعدة : قد ناقض الخليل بهذا القول ، لأنه أجاز (رأس) مع (فلس) . ولو خُفِّفَتْ هذه الهمزة لصارت ألفاً تصلح للردف . ومن مذهب الخليل أنه لا يميز (يحمى) مع (يسوء) لثلاث يَخْفَفُ فيختلف .

التاء :

أشبهت الهاء فى كونها فى بعض الأحيان ضميراً مثل شَرِبْتُ ، وخالفناها فى كون صوتها أوضح ، فأدى هذا إلى امتناع بعض العلماء من جعلها روياء ، وعدّها وصلاً . ولكن غيرهم أنكر ذلك ، ولم يفرق بينها وبين إختوتها من الحروف الصاحح مثل الباء والدال . ولم يمنهم رأيهم هذا من اعترافهم بشىء من الضعف فيها بصفتها من حروف الخمس . ولذلك التزم أكثر الشعراء القدماء معها حرفاً آخر تطوعاً منهم لتقوية صوتها ، كما فعل كثير عزة فى قصيدته :
خَلْبِلِيْ : هَذَا رِيعُ عِزَّةٍ ، فَاعْقِلَا قَلَوَصَبَكُمَا ، ثُمَّ ابْكِيَا حَيْثُ حَلَّتِ^(١٧)
التى التزم فيها اللام مع التاء غير بيت واحد . وإن خالفهم العباسيون فلم يراعوا هذا الالتزام . وفرق الدكتور إبراهيم أنيس بين أنواع من التاء : فالتاء الأصلية أو التى تكون جزءاً من بنية الكلمة لا يفترق عنها تكون روياء دون شروط ، كقصيدة البارودى :

سَمِعَ الْخَلْيُ تَأْوَمِي قَلَفْتَا وَأَصَابَهُ عَجَبٌ فَقَالَ : مَنْ الْفَقِي ؟

(١٦) ٨١ . ويكلوها : يجرسها . ويرزوها : يصيبها . والضننى : الأصل . والجوجو : الصدر .

(١٧) الريع : المترل . اعقل : اربط .

أما تاء التانيث المنطوقة تاء فتستساغ حين تسبقها ألف مد^(١٨) ، كقصيدة على الجارم :
 أخرج الروضُ أطيبَ الثمراتِ هات ماشتَ من قريضك هات
 زهرات تنبه بالغصن زهواً وغصون نتيه بالزهرات
 وإلا فلا بد من تقويتها بإشراك حرف آخر كصنيع كثير عزة .

الكاف :

ينطبق كل ما قيل على التاء عليها سواء كانت ضميراً أو من أصل الكلمة ، ومثال القصائد
 التي التزمت حرف مد قبل الكاف قصيدة على الجارم :
 مالى فُتنتُ بلحظك الفتاكِ وسلوتُ كلَّ ملبحةٍ إلّاكِ
 وقصيدة أحمد شوقي :

بيروت ، باراحَ التَّزِيلِ وأنَّه يمضى الزمانُ على لا أسلوكِ
 ومثال القصائد التي التزمت حرفاً مع الكاف قصيدة أبي الأسود الدؤلى :
 زهيرُ بن مسعودٍ أحقُّ بما أنى وأنت بما تأنى حقيقٌ بذالكِ

الميم :

لاخلاف في وجوب وقوع الميم الأصلية رويًا غير الميم المتصلة بالضمير في (هم وهما)
 و (كم وكما) - فإنها في هذه الحالة يجوز أن تكون وصلًا . فإن كانت رويًا حسن أن يلتزم
 معها الحرف الذى قبلها . وعلى أية حالة ، فإن مجيء مثل هذه الميم المرتبطة بالضمير وحدها في
 روى قصيدة لا يكاد يتصور ، وإنما يكون ذلك في البيت أو البيتين . أما أن تكون كل أبيات
 القصيدة محتمة بمثل هذه الميم فلا يكاد يقع في شعر الشعراء ، وإنما الذى يحدث عادة أن ترد
 في ثنابا قصيدة رويها الميم الأصلية^(١٩) ، كقول حافظ إبراهيم :

يُحييك من أرض الكنانة شاعرٌ شغوفٌ بقول العبقريين مُغرَمُ
 أفق ساعةً ، وانظر إلى الخلق نظرةً تجدهم - وإن راق الطلاء - هم هم

(١٨) وفي هذه الحالة تأنى كلمات منبهة بتاء أخرى غير تاء التانيث مثل هات .

(١٩) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ٢٥٣ .

النون :

تصلح النون رويًا إلا في حالتين : نون التنوين ، ونون التوكيد الخفيفة . وعلى المعرى عدم صلاحية الأخيرة بانقلابها ألفا في الوقف ، ويصلح ذلك تعليلًا لأولاهما أيضًا ، قال (٢٠) : « فأما النون الخفيفة فلا يجوز أن تجعل رويًا ؛ لأن القافية موضع وقف ، وهذه النون تصير في الوقف ألفًا . فإن أريد بها الثقيلة - إلا أنها خُففت للقافية كما تخفف لام (أصل) ودال (أشد) - فلا بأس أن تجعل رويًا ، لأنها في نية المثقلة » .

الهاء .

(١) إذا سكن ما قبل الهاء وجب أن تكون رويًا ، إذ تعذر أن تكون وصلًا ، لأن الساكن لا يكون له وصل : إنما الوصل للحرف المتحرك بولد مثل حركته . ولا فرق هنا بين الهاء الأصلية في الكلمة مثل قول الشاعر :

أَلَا لَا قَبَّحَ الرَّحْمَا نُ ذَاكَ الْوَجَةَ مِنْ وَجْهِ
فَا إِنِّ عَايِنَ النَّاسُ لَهُ فِي النَّاسِ مِنْ شَيْهِ

والهاء التي ليست من الكلمة وإنما ألحقت بها مثل قول الشاعر :

إِن قَلْبِي كَادَ يَكُونُ ذُو دَلَالٍ لَا أَسْمِيهِ
لَانَ حَتَّى لَوْ مَشَى ذَرٌّ عَلَيَّ كَادَ يُذْمِيهِ

وعلى الرغم من وضوح هذه القاعدة انحرف عنها جماعة من الأئمة الكبار مذهباً منهم أَوْخَطًا . قال المعرى (٢١) : « وكذلك يجعلون ما قافيته (ثناياها) و (عطاياها) في جملة الألف ؛ وإنما ينبغي أن تكون في باب الهاء ؛ لأنها الروى . ويجعلون ما قافيته مثل (يديه) و (عليه) في باب الباء . وكذلك ما يبنى على (مُحييا) و (فيها) ؛ وإنما ينبغي أن يكون النسب في هذا كله إلى الهاء . ودل كلام أبى بكر السراج (المتوفى سنة ٣١٦) في الأصول على أن الروى الباء في قول الشاعر :

لَهَا أَشَارِيرُ مِنْ لَحْمٍ تُتَمَّرُهُ مِنَ الثَّعَالَى ، وَوَحْزٌ مِنْ أَرَانِيَا

(٢٠) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٤٩ .

(٢١) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٤١ . والأشارير : القطع المستطيلة ، جمع إشارة . وتتمره : تقطعه وتخففه . والثعالى :

الثعالب . ووخر : قليل . والأراني : الأرانب .

وهذا يشبه مذاهب المؤلفين ، ويجوز أن يكون مذهباً لابن السراج أو وهماً منه لقلة عنايته بهذا النوع . وقد روى أبو الحسن العروضي الذي كان في صحبة الرازي أن أبا إسحاق الزجاج (المتوفى سنة ٣١١) سئل عن الروي في قول الشاعر : (ميلوا إلى الدار من ليل نحيها) فزعم أنه الباء ، فروجع في ذلك فلم يتقبل عنه ؛ وإنما ذكر أبو الحسن ذلك بعينه عليه ؛ لأن مذهب الخليل والطبقة الذين بعده أن الروي الهاء

(ب) ولا تصلح الهاءات الآتية أن تكون رويًا شريطة أن يكون ما قبلها متحركاً :

١ - الهاء المنقلبة عن تاء التانيث المربوطة في نحو عائشة وطلحة ، قال الإمام الشافعي :

أُحِبُّ الصَّالِحِينَ ، وَلَسْتُ مِنْهُمْ لَعَلِّي أَنْتَ بِهِمْ شَفَاعَةٌ

٢ - هاء الضمير في مثل غلامه وغلामها ، سواء تحرك الضمير كقول الشماخ :

حَامَةٌ بَطْنِ الْوَادِيِّينَ : تَرْنَمِي سَقَالِكُ مِنَ الْغَرِّ الْغَوَادِي مَطِيرُهَا^(٢٢)

أوسكن مثل قول الشاعر :

أَخٌ مَاجِدٌ ، لَمْ يُخْزِنِي يَوْمَ مَشْهَدٍ كَمَا سَيْفٌ عَمِرٍ لَمْ تَخْنُهُ مَضَارِيهُ^(٢٣)

٣ - هاء الوقف التي تبين حركة الحرف الذي قبلها ، وتسمى هاء السكت ، وهاء

الاستراحة ، مثل قول بعض جوارى العرب^(٢٤) :

يَا أَبْنَى ، وَيَا أَبْنَى

حَسُنْتُ إِلَّا الرَّقَبَةَ

فَزَيَّنْهَا يَا أَبْنَى

كَيْمَا يَحْيَى الْخَطْبَةَ

بِإِبْلِ مُقَرَّرَةٍ

لِلْفَحْلِ فِيهَا قَبْقَبَةٌ

وتعد الهاء في هذه الأحوال الثلاثة وصلاً ، مثلها في ذلك مثل الألف والواو والياء التي

للإطلاق . وسبب معاملتها معاملة هذه الحروف خفاء صوتها ، وصدورها من مخرج الألف ،

وصلاحيته لإبانة حركة الحرف الذي قبلها . قال الأخفش^(٢٥) : « شبهوهن بالياء والواو

(٢٢) الغر : السحب البيضاء ، جمع غراء . والغواضي : الآتية في الغداة . أي ما بين الفجر وشروق الشمس .

(٢٣) المشهد : المعركة .

(٢٤) الخطبة : الحاطيون . والمقربة : المكربة . والقبقة : الهدير . والهاء في الأبيات الثلاثة الأولى للوقف ، وفي الثلاثة

الأخيرة للتانيث .

(٢٥) (١١ . ١٢ . ٧٨ .

والألف ، وإن كانت الهاء لا يجرى فيها الصوت فلأنها حرف ضعيف ، خفي المخرج فأشبهه بجفائه حروف اللين . ومع ذا إن مخرجها ومخرج الألف واحد ، وقد أجريت الألف مجراها . فبينوا بها حركة نون (أنا) في الوقف ، كما بينوا حركة ميم (عمه) في الوقف بالهاء . وقد بلغ من خفائها وخفتها أنهم إذا كانت هاء الإضمار التي للمذكر بعد حرف مجزوم أوساكن (مبنى على السكون) ضموا في الوقف ، فقالوا : اضْرِبْهُ ، وَمِنْهُ ، ولم تَضْرِبْهُ . وقال بعضهم فكسر : ضَرَبْتَهُ ، وَشَتَمْتَهُ . سمعنا ذلك من العرب في تاء التأنيث خاصة . فهذا يدل على خفاء الهاء وغموضها .

(ح) تكون الهاء الأصلية المتحرك ما قبلها رويًا ، مثل قول رؤبة (٢٦) :

قالتُ أُبَيُّ لى ، ولم أُسَبِّ
ما العيشُ إلا غَفْلَةُ المَدْلَلِ

وذلك هو الجيد فيها ، غير أنها إذا اجتمعت هي وهاءات زائدة جاز ألا تكون رويًا وتصير وصلًا ، مثل قول الراجز (٢٧) :

أعطيتُ فيها طائِعاً أوكارها
حديقةً غَلْبَاءَ فى جدارها
وفرساً أنثى ، وعبدًا فارها

فجفل الراء رويًا ، واستوت الهاء الأصلية في كره وفره مع الهاء الزائدة فى جدارها . قال المعري (٢٨) :

« وإذا كان ما قبلها متحركاً ، وكانت من السنخ ، مثل (الشَّبِ) و (المشابِه) فإنها تكون رويًا ، كما قال رؤبة . . . وربما بُنيت الأبيات على أن تكون موصولة بهاء الإضمار ، ثم جعلت معها الهاء الأصلية وصلًا ، أو بُدئ بالهاء الأصلية ثم دخلت عليها هاء الإضمار ، مثل أن تُبنى القصيدة على (المكاره) و (المداره) جمع مِذْرَه (محامٍ) . . . ثم يجاء بعد هذا بـ (ناره) و (جداره) . وليس هو بعيب إلا أنى أجعله ضعفاً فى البنية . وعلى الرغم من ذلك قال ابن جنى : ووقعها وصلًا كثير عنهم .

(٢٦) السب : ذهاب العقل من كبر السن . والمدله : السامى القلب الذاهب العقل من الحب والمهم وغيرهما .

(٢٧) الغلباء : الكثيفة الشجر . والفاره : الحاذق .

(٢٨) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٤٣ . والسنخ : الأصل .

الواو :

قسمها علماء القوافي ثلاثة أصناف :

(١) الواو التي يجب أن تكون رويًا لا غير ، وهي :

١ - الواو المتحركة . كقول الشاعر :

إذا ما ترعرع فبنا الغلامُ فما إن يُقال له : مَنْ هُوَ ؟ (٢٩)

٢ - الواو الأصلية المتحركة الساكنة ماقبلها ، مثل دلو وعضو . قال الراجز (٣٠) :

إني - إذا ماخذلتني ذُلّوى -

سقيتُ من حوضي غزيرِ الصَّفْوِ

مالم يكن في طرفي من شكْوِ

٣ - واو الجماعة الساكنة المفتوح ماقبلها ، مثل اخشوا ، قال الراجز :

حدّثنا الراوون فما رَوّوا

أن شرارَ الناسِ قومٌ عَصّوا

وعلى الأخفش وجوب كونها هي والياء رويًا في هذه الحالة فقال (٣١) : « إنما منعهم أن يَكُنَّ وصلًا لأنهن على ماقبلهن ، فلم يشين المَدَّات » يريد عدم مجانسة الحركة السابقة عليهما لها . ومهما يكن من شيء ، فالشعر الآتي على هذا النمط قليل . قال المعري (٣٢) : « فإذا انفتح ماقبل الواو في مثل (عَصّوا) و (غَزّوا) و (قَصّوا) فالجماعة يجعلونها رويًا ، ولا يميزون أن تكون وصلًا . وذلك مفقود في أشعار الفصحاء ، إنما يجيء منه الشيء النادر ، ولعله مصنوع . ولو أن قائلًا بنى شعراً على مثل (قَصّوا) لآثرت له أن يلزم الضاد ، لأن ذلك أقوى للنظم ، وإن لم يفعل فليس بأبعد من تصييرهم الألف رويًا » .

٤ - الواو المشددة كمدعو ، قال :

وإن من شرائطِ العلوّ

العطفُ في البؤسِ على العدوِّ

(٢٩) على خلاف من بعض الناس في صلاحية هذه الواو - التي هي جزء من ضمير - أن تكون رويًا .

(٣٠) الشكو : القرية . يبدو أن ابن السراج ١٠٣ يرى أن هذا النوع جائز أن يكون رويًا لا واجب .

(٣١) ٧٢ . ويذهب ابن السراج و هذا النوع مذهبه في سابقه . وانظر التنوخي ٧٩ .

(٣٢) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٤٥ .

(ب) الواو التي يمتنع أن تكون رويًا ، وهي :

١ - واو الإطلاق : والعلة في ذلك أوردتها الأخصش في صدد حديثه عنها وعن الألف والياء ، قال (٣٣) : « وإنما منعهن أن يكن رويًا لأنهن ليس لهن أصول في الكلام ؛ وإنما هن مزيدات على ما قبلهن تمام الشعر ، وإنما زادوهن من بين الحروف لأن الشعر وضع للغناء والترنم . وأكثر ما يكون ذلك في آخر البيت . فزادوا حروفا يجرى فيها الصوت . وذلك أن الصوت لا يجرى إلا في حروف المد واللين ، وهن الياء والواو الساكتتان والألف . وتنسب إلى هذا النوع الواو اللاحقة بالفعل المعتل المحزوم بحذف حرف علته مثل (لم يغزو) والواو اللاحقة للضمير مثل (ضربتموه) و (غلامه) .

(ح) الواو التي يجوز أن تكون رويًا أو وصلًا ، وهي :

١ - الواو الساكنة الأصلية أو المنقلبة عن أصل : المضموم ما قبلها ، مثل يغزو ويغدو ، وكونها وصلًا أكثر عند الفصحاء . قال زهير (٣٤) :

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلَمَى ، وَقَدْ كَادَ لَا يَسْلُو وَأَقْفَرُ مِنْ سَلَمَى التَّعَانِقُ وَالثَّقْلُ (و)
وَقَدْ كُنْتُ مِنْ سَلَمَى سَنِينَ ثَمَانِيًا عَلَى صَبِيرٍ أَمِيرٍ مَا يَمُرُّ وَمَا يَحُلُو

٢ - الواو المخففة من المشددة مثل عدو ، قال المعري (٣٥) : « وإذا خففت الواو من (عدو) و (غُدُو) في القافية فلا يمتنع أن تجعل رويًا ، وكونها وصلًا أكثر » .

٣ - واو الجماعة المضموم ما قبلها مثل كتبوا . ذهب أكثر العلماء إلى أنها يمتنع أن تكون رويًا ويجب أن تكون وصلًا . وإنما أفسد عليهم رأيهم أبيات منسوبة إلى مروان بن الحكم تناقضه ، قال :

هل نحنُ إلا مثلُ من كان قبلنا	نموتُ كما ماتوا ، ونَحْيَا كما حيُّوا
ويُنْقَصُ منا كلُّ يومٍ ليلة	ولا بُدَّ أن نَلْقَى من الأمر ما لُقُوا
نؤمل أن نَبْقَى ، وكيف بقاؤنا ؟	فهلَّا الألى كانوا مَضَوْا قَبْلَنَا بَقُوا !
فَنُؤَا وهمُ يرجون مثل رجائنا	ونحن سنُفْنَى مرةً مثل ما فنوا
لنا ولهم يومُ القيامة موعِدُ	سُتَدْعَى له يوم الحساب إذا دُعُوا
وَيُحْبَسُ منا من مضى لاجتماعنا	بموطئٍ حقٍّ ثم نُجْزَى إذا جُزُوا

(٣٣) ٧٨ .

(٣٤) التعانق والثقل : موضعان . وصير الأمر : منبه .

(٣٥) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٤٦ .

فهم سعيدٌ سعدةً ليس بعدها شقاءٌ ، ومنهم بالذى قدّموا شقوا
عمّوا عن هُدَى قصد السبيل عمى الذى رآه وقرنٌ قد خلا قبلهم عمّوا
فوقفوا حيالها موقفاً متعسفاً ، وأبوا أن يعترفوا بها ، بل كادوا ينكرون صحتها . قال
المعرى (٣٦) :

« وإذا كانت للإضمار فى مثل (فَعَلُوا) و (قَتَلُوا) وكان ما قبلها مضموماً . ولم تكن فى
مثل (عَصَوْا) و (رَمَوْا) فإنها تكون وصلاً لا غير . فإن جاء غير ذلك حُسِبَ من عيوب الشعر
التي تسمى الإكفاء والإجازة ونحو ذلك . وقد وجدتُ فى أشعار قريش شعراً منسوباً إلى مروان
ابن الحكم قد جعل الواو فيه رويّاً ، فى مثل (دَعُّوا) و (لَقُّوا) فإن صح ذلك فليس بأبعد
مما بنى على الألف ، وذلك قليل نادر .

والواو المضموم ما قبلها فى مثل (فَعَلُوا) لا تكون إلا وصلاً ، وليس على الشذوذ تعويل .
ولا أعرف لأحد من أهل الفصاحة مثل أبيات مروان » .

ولم يشذ عن هذه الجماعة غير الأخفش الذى اعترف بهذا النمط من الشعر ، وعلمه أيضاً ،
فقال (٣٧) : « وقد تجعل ياء اضرى ، وواو اضرى رويّاً ، لأنها بُنيتا مع الكلمة ، وجاءتا
لمعنى فأشبهتا الواو والياء اللتين من الأصل ، وإن لم تكونا فى قوتها » .

وختام القول فى الواو يجب أن أقول ما قال المعرى من قبل (٣٨) : « ما بنى على الواو قليل
جداً لأن العرب إنما كانت تتبع أشرف الكلم فى السمع » .

الياء :

تكاد تماثل الواو فى أحكامها ، فتتقسم الأقسام الثلاثة التالية :

(١) الياء التي يجب أن تكون رويّاً ، وهى :

١ - الياء المتحركة ، مها كانت وكانت حركة الحرف الذى قبلها . قال الشاعر :

يقولون : ليلى بالعراق مريضةً فياليتنى كنت الطبيب المداوى

٢ - الياء الواقعة بعد حرف ساكن : تحركت هى أوسكنت ، مثل قول الشاعر :

أجلُّ الناسِ - إن فَخَرُوا - نِصاباً وأكرمُهم - إذا اختَبَرُوا - سَجَايا (٣٩)

(٣٦) المرجع نفسه ٤٣ . وانظر التنوخى ٧٩ ، والخور العين ٩٤ .

(٣٧) ٧٣ .

(٣٨) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٤٦ .

(٣٩) النصاب : الأصل . والسجاياء : الطبايع والأخلاق ، جمع سجة .

- ٣ - الياء الساكنة الواقعة بعد حرف ساكن : مثل عَصَايْ وهَوَايْ .
 ٤ - ضمير المخاطبة المفتوح ما قبله ، مثل اخشَى^(٤٠) .
 ٥ - الياء المشددة ، سواء كانت للنسب ، مثل قول سُديف يخرض السفاح على
 الأمويين :

فَضَعَ السيفَ ، وارفعِ السوطَ ؛ حقى لا ترى فوق ظَهْرِهَا أُمُويًا
 أو كانت لغير النَّسب ، كقول الشاعر :
 تَأَنَّ في الشيء إذا رُمْتَهُ فُتْدِرِكَ الرُّشْدَ من الغيِّ
 واختلف العلماء في التشديد : فقرر الجرمي والسيرافي التزامه ، ولم ير الخليل والأخفش
 التزامه بل جعلاه أحسن فقط .

(ب) الياء التي يمنع أن تكون رويًا ، وهي :

- ١ - ياء الإطلاق : للسبب الذي منع بقية حروف الإطلاق . قال أحمد شوقي :
 ريمٌ على القاع بين البان والعلمِ أحلَّ سفكَ دمي في الأشهر الحرمِ (ي)
 لما رَأنا حدثني النفسُ قائلةً : يا ويحَ جنبك بالسهمِ المصيبِ رُمي !
 وتندرج تحتها الياء التي تلحق الفعل المعتل المجزوم بحذف حرف العلة عند إطلاقه مثل (لم
 يرمى) : وتلحق الضمير مثل (يهيم) في (بهم) و (غلامهم) في (غلامه) .

(ح) الياء التي يجوز أن تكون رويًا أو وصلًا ، وهي :

- ١ - الياء الأصلية أو المنقلبة عن أصل ، والمكسور ما قبلها ، مثل يرمى والقاضى ،
 والأحسن أن تكون وصلًا . قال الشاعر :

نروح ونغدو لحاجاتنا وحاجةً من عاش لاتنقضي
 تموت مع المرء حاجاته وتبقى له حاجةً ما بقي

- ٢ - الياء الأولى من صيغة فَعِيل مثل بهيَّ وزرَى . قال الراجز :

ألم نكن حلفت بالله العليُّ
 أن مطاياك لمن خيرِ المَطَى

- ٣ - الياء المخففة من المشددة في النسب وغيره . قال الشاعر السابقة أبياته :
 أشابَ الصغير ، وأفنى الكبير ر مرُّ الليالي ، وكرُّ العَشَى

(٤٠) يفهم من قول ابن السراج ١٠٣ أنها جائزة لا واجبة .

إذا ليلةً هَرَمْتُ يومَها أنى بعد ذلك يومٌ فتى

نروح ونغدو لحاجاتنا حاجة من عاش لا تنقضى

٤ - الياء الضمير المكسور ما قبلها شأنها شأن واو الجماعة المضموم ما قبلها . ذهب أكثر العلماء إلى امتناع أن تكون رويًا ، وأجازوه التحليل والأخفش على قلة ، وللسبب الذى أورده فى الواو . قال الراجز :

إنى امرؤ أحمى ذِمَارَ إخوتى

إذا يرون مُنْكَرًا يرومون بى

وعلى قلة هذا النوع - حكم العلماء بأن مجيء ياء المتكلم المضافة رويًا فى مثل غلامى أقل منه .

وخلاصة هذه الجولة أن الحروف جميعاً تصلح أن تكون رويًا ، وأن أكثرها يجب عدها كذلك إلا حروفاً معينة حرمتها ظروف معينة من هذه الصلاحية . وتبين فيها قسمين :

قسماً يمتنع أن يكون رويًا ألبتة ، ويتكون من :

- ألف الإطلاق ، والمبينة للحركة ، والمبدلة عن التنوين وعن نون التوكيد الخفيفة .
- الهززة المبدلة من ألف السكت .

- التنوين بأنواعه المختلفة ، ونون التوكيد الخفيفة .

- هاء السكت ، وهاء الضمير المتحرك ما قبلها ، والمنقلبة عن تاء التأنيث .

- واو الإطلاق ، واللاحقة بالضمير .

- ياء الإطلاق ، واللاحقة بالضمير .

وقسماً يجوز أن يكون رويًا وألا يكون ، ويتكون من :

- الألف الأصلية ، والمزيدة للإلحاق أو التأنيث ، وضمير المثنى ، واللاحقة بالضمير ،

على خلاف فى الأخيرتين .

- تاء التأنيث المنطوقة تاء لاهاء عند بعض الناس .

- كاف الخطاب عند بعض الناس .

- الميم الواقعة بعد هاء الضمير وكافه .

- الهاء الأصلية المتحرك ما قبلها .

- الواو الأصلية الساكنة المضموم ما قبلها ، والمخفضة من المشددة ، وعند بعض الناس

الضمير المضموم ما قبلها .

– الباء الأصلية الساكنة المكسور ما قبلها ، والمخففة من المشددة وياء فعيل الأولى ، وعند بعض الناس الضمير المكسور ما قبلها .

وإذا كان الحرف من هذا القسم الأخير وصلّاً وجب التزام الحرف الذى قبله ليكون رويّاً . فإذا لم يلتزم وجب العدول عن عد هذا الحرف وصلّاً ، وتعين عده رويّاً . كذلك يجب أن يعد الحرف منها وصلّاً إذا ما اجتمع هو في قوافي بقية الأبيات ومالا يصلح أن يكون رويّاً : كالآبيات الرائية الثلاثة التى أوردتها في الحديث عن الهاء ؛ فإن الهاء من (كارها) و(فارها) أصلية ، فتصلح أن تكون رويّاً أو وصلّاً ، غير أن الهاء من (جدارها) ضمير تحرك ما قبله فلا تصلح أن تكون رويّاً ، ويجب أن تكون وصلّاً ، ويؤدى ذلك إلى وجوب أن تكون الهاء وصلّاً في كل الأبيات .

وحاول التنوخي أن يكفل أسباب السلامة والاطمئنان للروى ، فأتى بحكمه المطلق^(٤١) : « الأحسن في كل ما وقع فيه اختلاف أن يجعل وصلّاً » . وربما كان متأثراً في ذلك بأستاذه أبى العلاء المعرى^(٤٢) الذى رفض كل ما خالف القواعد العامة التى قررها العروضيون ، وعده شاذاً .

وأرجع الدكتور إبراهيم أنيس^(٤٣) الخلاف في مجيء هذه الحروف رويّاً إلى « أنها جميعاً قد تقع لواحق للكلمات ، ولا تكون منها أصلاً من أصول الكلمة . وأساس الروى والشعور بموسيقاه مبنى على كونه جزءاً من بنية الكلمة . فاللواحق – وإن اتصلت بالكلمات – نشعر بانفصالها عنها واستقلالها » .

وعلى الرغم من صلاحية الصالح من هذه الحروف أن يكون رويّاً لم تأت في الشعر على قدر واحد ، بل كان منها الكثير الشيع والمتوسطة والنادرة ، على تفاوت بينها تبعاً للبيئة التى نظم الشعر فيها ، والعصر الذى أنتجه ، والشاعر الذى أبدعه ، بل والجمهور الذى خاطبه الشاعر .

وقد فطن المعرى إلى شيء من ذلك ، فأصدر أحكامه التى أوردتها على الألف والواو والياء ، إلى جانب ما أصدر على استخدام بعض كبار الشعراء لعدد من الحروف الصحاح . قال^(٤٤) :

(٤٢) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٧

(٤١) ٨١ .

(٤٣) موسيقى الشعر ٢٥٥ .

(٤٤) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٣٩ . نحتوى الطبعة الحديثة من ديوان امرئ القيس على أبيات ظائية له ٣٥٧ . ومن ديوان البحترى على أبيات ثائية (٣٩٣ - ٦) وخائية (٤٨٥ - ٨) وغينية (١٣٤٣ - ٥) .

« فأما المتقدمون فقلما ينتظمون بالروى بحروف المعجم ؛ لأن ما روى من شعر امرئ القيس لا نعلم فيه شيئاً على الطاء والظاء ، ولا الشين ولا الحاء ، ونحو ذلك من حروف المعجم . وكذلك ديوان النابغة ليس فيه روى بنى على الصاد ولا الضاد ولا الطاء ، ولا كثير من نظائره . وهذا شيء ليس بخلق . . وهذا أبو عباد (البحرى) ، وله شعر جم ، ولا أعلم - فيما روى له - شيئاً على الحاء ولا الغين ولا الثاء ، إلا أن يكون شاذاً لم يثبت في أكثر النسخ . وإذا اتفق لهم أن يميثوا بالحرف فقلما يستوعبون مجيئه على كل الحركات . وإن استعملوه في حال الحركة جاز أن يُلغوه من حال الإسكان . مثال ذلك أن أبا الطيب (المتنبي) استعمل الهزمة المضمومة والمكسورة ، ولم يستعمل المفتوحة ولا الساكنة ، واستعمل السين المكسورة دون المفتوحة والمضمومة والساكنة ، وكذلك جرى أمر الشعراء المتقدمين والمحدثين . »

وإذ كان اهتمام المعرى بالقوافي أعظم من اهتمام غيره بها بسبب ما التزمه فيها خرج من تجاربه فيها بتصنيف يقسم الروى ثلاثة أنواع^(٤٥) :

- ١ - القوافي الذلل : وهى التى كثر دورانها على الألسن قديماً وحديثاً .
 - ٢ - القوافي النفر : وهى التى قلّ استعمالها عن سابقها ، كالجيم والزاي .
 - ٣ - القوافي الحوش : وهى المهجورة التى تكاد لا تستعمل .
- والأمر الذى يؤسف له أن أبا العلاء لم يفرق حروف الهجاء على هذه الأقسام الثلاثة التى أتى بها ، ولكن ما فاته قام به الدكتور عبد الله الطيب^(٤٦) فى العصر الحديث ، فقد تمسك بتصنيف المعرى ، ثم وزع عليه الحروف على النحو التالى :

القوافي الذلل : ء ب ت ج ح د ر س ع ف ق ك ل م ن يا .

القوافي النفر : ز ص ض ط ه و .

القوافي الحوش : ث خ ذ ش ظ غ .

ولم يكتب الدكتور الطيب بهذا التوزيع المجرد ؛ لأنه شعر أن الحروف التى وضعها فى العنصر الواحد تتفاوت فيما بينها فى السهولة والشيوع ومجىء القصائد أو المقطوعات الجياد فيها ، وأن هناك عوامل خارجية تتاح للحرف فتمنحه سهولة أو صعوبة أكثر مما له . وتمثل هذه العوامل فى حركة الروى ، واتصالها بحرف آخر ، ونوع القافية التى يرد فيها ، ووزن القصيدة التى يقفها :

(٤٥) المرجع السابق ٤٩ .

(٤٦) المرشد ١ : ٤٤ - ٦٥ .

فالنون أسهل القوافي الذلل ؛ لما يعترها من حالات الإسناد والجمع والتثنية ، ولما يقع فيها من الصفات والجموع على وزن فعلان .

والميم واللام أحلاها ، لسهولة مخرجيهما ، وكثرة أصولها في الكلام من غير إسراف .
يليهما الباء والراء والذال .

والعين فيها شيء من العسر .

والقاف يتحاماها الشعراء .

والفاء صعبة جداً . وربما كانت أصعب من القاف .

والسين أصولها في المعاجم أقل عدداً من الفاء أو القاف .

والحاء دون الجيم في العسر .

والجيم حرف خداع ، ظاهره فيه الرحمة . وباطنه من قبله العذاب .

والهمزة قريبة من الذلل ، لكثرة ماورد فيها من الكلمات ذوات الألف الممدودة للتأنيث والإلحاق ، زيادة على اللواقي فيهن الهمزة الأصلية ، ومع هذا فهي ليست من الذلل حقاً .

والشعراء يتنبكون طريقها ؛ لأن مخرجها فيه قبح .

والضاد في القوافي النفر أيسر من الصاد قليلاً .

والهاء الأصلية عسرة للغاية ، وثقيلة غاية الثقل .

هذا ماوصل إليه عندما نظر إلى القوافي في ذاتها . فلما أضاف إلى اعتباره حركاتها ، قال :
التاء المكسورة قريبة من النون في السهولة ، في قافية المتواتر بشرط تقديم ألف مد عليها ،
ثم في قافية المتدارك بدون شرط .

الكاف المضمومة أعسر ما تكون ، أما المفتوحة والمكسورة فأيسر لإمكان استعمال الضمائر .
الحروف المشددة كلها عسرة ولا سيما إن حافظ الشاعر على تشديد الروى في القصيدة كلها ، بل الحروف الذلل أنفسها يصعب بعضها إذا شدد كاللام والنون .

ومثال الحروف التي تغير من طبيعة الروى إذا ما اتصلت به : ألف الإطلاق التي اتصلت
بالباء فأكثر منها جداً ، وخاصة في بحر الطويل ، وأكثر اعتماد الشعراء فيها على ياء المتكلم
وجموع المنقوص المكسرة .

وأضيف إلى ما قال في التاء ما قال في قافية المترادف : إنها من أعسر القوافي ، وخاصة إذا
كان الساكنان صحيحين أو كان الحرف الأول منها واواً أو ياء ساكنة مفتوحاً ما قبلها ؛ وإن
قافية المتواتر أحسن حفظاً من الجياد في حرف التاء .

أما الأوزان فقد مر علينا تعرضه لها في (يا) ويمكن أن نضيف إليه قوله :
 إن القافية الساكنة (المقيدة) التي لم يسبقها حرف مد غير كثيرة ، وفيها عسر شديد في
 البحور الطوال إلا الرمل والمتقارب لختها ؛ وأقواله الأخرى التي استمدتها من إعجابه ببعض
 القصائد مثل القول بأن الجيم أكثر ما استعملت عند القدماء في الوافر والطويل والرجز .
 والسين أكثر استعمالها في الخفيف والمنسرح والسريع ثم البسيط .
 وحذر من القوافي الدلل وخاصة النون المخففة والياء المتصلة بألف الإطلاق ؛ لما تتميز به
 من سهولة يتبعها الإسهاب والثثرة والإسفاف ؛ واحتج بالصعوبة المتمثلة في الكاف
 المضمومة ؛ لأن الإجادة في مثلها تدل على فحولة متأصلة ، ولكنه لم يذهب بالصعوبة إلى
 المنهى ؛ فقد رفض القوافي الخوش ؛ لأنها جميعاً لم يأت منها إلا الغث ، وما دخلت الخاء
 منها شعراً إلا أفسدته .

وأخيراً أتى مجموعة من الأحكام القائمة على ذوقه الشخصي ، تقول : إن روائع الميم
 واللام كثيرة ، والقصائد الجياد من العين والفاء والسين كثيرة ، ومن القاف والتاء المكسورة
 والياء المنصوبة المطلقة قليلة ؛ وإن جياد الخاء أكثر من جياد الميم ، وإن متخيرات الجيم قليلة
 جداً ؛ وإن مقطوعات القاف الجيدة أكثر من طولها الجيدة ؛ وإن مقطوعات الفاء والحاء
 أحسن من مطولاتها على وجه الإجمال وأجود وأحق بالاختيار .
 وإذا كان الدكتور الطيب انجبه اتجاه متاثراً بنوازه الشخصية وذوقه الخاص كثيراً ، فإن
 الدكتور « إبراهيم أنيس »^(٤٧) أقام أحكامه على الإحصاء المجرد أو كاد ، فقسم الحروف في
 مجيئها رويماً أربعة أقسام :

١ - الكثيرة الشيع - وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء - وهي :
 ر ل م ن ب د .

٢ - المتوسطة ، وهي : ت س ق ك ء ع ح ف ي ج .

٣ - القليلة ، وهي : ض ط هـ .

٤ - النادرة ، وهي : ذ ث غ خ ش ص ز ظ و .

ووفق كثيراً حين حاول أن يعلل هذه الظاهرة ، فقال : « ولا تُعزى كثرة الشيع أو قلتها
 إلى ثقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة : فالدال
 مثلاً نجىء في أواخر كلمات اللغة العربية بكثرة ، ولكن شيوعها في اللغة عامة ليس بالكثير ، بل

(٤٧) موسى النمر ٢٤٧ - ٨ .

ربما قل عن العين والفاء . ومع هذا فجىء الدال رويًا يزيد كثيراً على مجيء كل من العين والفاء . وليست تتطلب الزاى جهداً عضلياً يجر ندرة ورودها رويًا .

وقد عرضت تصنيف الدكتور إبراهيم أنيس على الدراسة الإحصائية لجذور مفردات اللغة العربية ، التي قام بها الدكتور على حلمى موسى فى الحاسب الإلكترونى ، فوجدتها تتفق معه اتفاقاً عاماً ، وتختلف فى بعض الأجزاء .

فالترتيب الذى خرج به لشيوعها فى الموضع الأخير من الكلمة كما يلى مع استبعاد حروف اللين .

الراء	٤٩٤	الهمزة	١٨٥
الميم	٤٨٩	الزاى	١٦٥
اللام	٤٦٢	الكاف	١٤٠
الباء	٣٤٤	التاء	١٣٤
النون	٣٤٤	الصاد	١٣٣
الدال	٢٨٨	السين	١٢٧
السين	٢٨٣	الثاء	١٢٢
العين	٢٨٣	الحاء	١٠٩
الفاء	٢٧٩	الهاء	٩٨
الطاء	٢٦٨	الضاد	٨٧
القاف	٢٦٨	الغين	٧٢
الجيم	٢١١	الذال	٥٩
الخاء	١٩٤	الظاء	٥٠

وإذن فالحروف الكثيرة الشبوع فى اللغة فى الموضع الأخير من جذورها يمكن أن نقول : إنها الراء والميم واللام والباء والنون ؛ والمتوسطة الشبوع هى : الدال والسين والعين والفاء والطاء والقاف والجيم ؛ والقليلة : الحاء والهمزة والزاى والكاف والتاء والصاد والسين والثاء .

والنادرة : الحاء والهاء والضاد والغين والذال والظاء .

وعلى الرغم من ذلك يجب أن أعد هذا الترتيب والتصنيف نظريين ؛ لأن الدراسة الإلكترونية قامت على مفردات معجم صحاح الجوهري ، وهو من المعاجم المتوسطة التى قد

تعطى المعاجم الكبيرة كلسان العرب وتاج العروس صورة مغايرة لصورتها . أضيف إلى ذلك أن ما يلحق هذه الجذور من زوائد للتأنيث كطاء فاطمة وفاطحات وألف حبلى ، والوصف كألف ونون غضبان ، والتثنية والجمع كالألف والواو والياء مع النون في (الولدان والولدين والمؤمنون) ومن ضائير مثل (تجهدان وتجهدين وتجهدون) ورآهما ورآهم ، وأمثالها لم يدخل في حصر الحاسب الإلكتروني ، ولكنه يدخل حتماً في اعتبار الباحث عن الروى .

مواضع الروى

وللروى ثلاثة مواضع في البيت :

١ - فإذا كان الشعر مختوماً بأحد الحروف التي لم يختلف في صلاحيتها للروى ، أو لم تخضع صلاحيتها لشروط معينة . أو كان مقيداً - كان الروى آخر حرف في البيت ، مثل الزاى في قول الشاعر :

نَهْنَهْ دَمَوْعَكَ إِنَّ مِنْ يَيْكِي مِنَ الْحَدَثَانِ عَاجِزٌ^(٤٨)

٢ - وإذا كان مختوماً بأحد هذه الحروف ، وفقد صلاحيته للروى - كان الروى الحرف قبل الأخير ، مثل الباء في قول أبى العلاء المعرى :

وما زالت الأيامُ وهى غوافلُ تُسَدُّ سَهْماً للمنية صائبا

٣ - وإذا كان مختوماً بألف قبلها هاء لاتصلح للروى - كان الروى الحرف الذى قبل الهاء ، مثل الباء في قول الشاعر :

فى ليلةٍ لا ترى بها أحداً يَحْكِي علينا إلا كواكبها

أقسام الروى وفق حركته

ينقسم الروى - تبعاً لحركته أو سكونه - قسمين :

١ - الروى المقيد : وهو الساكن ، سمي بذلك لتقييده عن انطلاق الصوت به ، مثل قول الشاعر :

ما هاجَ حَسَانَ رَسُومُ الْمُقَامِ وَمَظَنُّ الحَيِّ ، وَمَبْنَى الحَيَامِ^(٤٩)

(٤٨) نهته : كف . والحدثان : أحداث الدهر ومصائبه .

(٤٩) الرسوم : الأطلال وما بقى من خرائب المنازل . والمظنن : الرحيل .

وينقسم بدوره إلى ضربين :

(أ) المقيد الذي يتم به وزنه ، مثل قول رؤبة :

وقاتم الأعماق خاوى المحترق

فإن وزنه متفعّلن مستفعّلن مستفعّلن . فإن زدت فيه حركة كانت فضلاً على البيت .

(ب) المقيد الممدود عما هو أقصر منه ، مثل قول أحمد شوقي :

سنون تُعاد ، ودهرٌ يُعيدُ لعمرِكَ مافي الليالي جديدُ

فإن وزن شطره الأخير فعولُ فعولن فعولن فعولُ بمد تفعيلته الأخيرة التي أصلها فعلُ .

وأجاز العلماء في القوافي المقيدة أن تختلف في الإعراب والتخفيف والتشديد ، مثل قول

امرئ القيس :

أغادى الصُّبوحَ عندَ هرٍّ وفَرَّتني وليداً ، وهل أفنى شبابي غيرُ هرٍّ^(٥٠)

أصلها هرٌّ بالتشديد والجر . ثم قال في القصيدة نفسها :

إذا ذقتُ فاها قلتُ : طعمُ مُدَامَةٍ معتقَةٍ مما يجيء بها التُّجَرُ^(٥١)

فأتى بالروى مخففاً وأصله الرفع . ثم قال :

سماحةَ ذا ، وبرَ ذا ، ووفاءَ ذا ونائلَ ذا ، إذا صحا وإذا سكرَ

فأتى به مخففاً عن أصل مفتوح .

والروى المقيد قليل الشيوع ، وهو في شعر الجاهليين أقل منه في شعر العباسيين ، لأن الغناء

في العصر العباسي التأم هو والروى المقيد^(٥٢) .

٢ - الروى المطلق ، وهو المتحرك الموصول ، سمي بذلك لإطلاق الصوت به . وهو الكثير

الشائع في الشعر العربي .

ومن الشعر ما يجوز فيه التقييد والإطلاق ، وسبب ذلك أن في وزنه تفعيلات طويلة

ومتوسطة وقصيرة . والبحور التي يتفق فيها ذلك هي :

١ - المتقارب : لأنه فيه فعولُن وفعلُ ، وبينهما فعولُ . قال أمية بن أبي عائذ الهذلي :

ألا بالقومِ لطيف الحيا ل أرَّق من نازحٍ ذى دلالٍ^(٥٣)

(٥٠) أغادى : أبكر . والصُّبوح : شراب الصباح . وهر وفرتني : اسم امرأتين .

(٥١) المدام : الخمر . والمعتقة : القديمة . والتجر : التجار .

(٥٢) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ٢٦٠ .

(٥٣) النازح : البعيد .

يجوز أن تسكن اللام فيكون وزنه فعولٌ ، وأن تحرك بالكسر فيكون وزنه فعولن .

٢ - الرمل : لأنه فيه فاعلاتنٌ وفاعلنٌ ، وفاعلانٌ بينهما ، قال زيد الخيل :

يا بني الصَّيْدَاءِ . رُدُّوا فرسى إنما يُفَعَّلُ هذا بالذليل

إذا أسكنت اللام كان وزنه فاعلانٌ ، وإذا كسرت كان وزنه فاعلاتنٌ ، وكلاهما جائز .

٣ - الكامل : لأنه فيه متفاعلاتن (يسمى المُرْفَل) ومتفاعلن ، وبينهما متفاعلانٌ ،

قالت سبيعة بنت الأحب :

أُتِيَّ لا تظلم بمكِّ سكة لا الصغير ولا الكبير

يجوز تسكين الراء ويكون وزنه متفاعلان وفتحها ويكون الوزن متفاعلاتن .

٤ - الطويل : وقد اختلف العلماء فيه ، فرفض الخليل أن يميز فيه التقييد والإطلاق .

وأباحه الأخفش إذا كان آخره مفاعيلن ، لأنه إذا قيد جاء على مفاعيلٌ ، وهى بين مفاعيلن

وفعولن ، كقول الشاعر :

كان عتيقاً من مهارة تغلب بأيدي الرجالو الدافنين ابن عتاب

وقد فر حصن هارباً ، وابن عامر ومن كان يرجو أن يثوب فما آب

ويدعى ابن السراج^(٥٤) أن الأخفش اشترط لهذا الجواز تماثل الشطرين في التفعيلات :

ثم يرد عليه بأن ذلك يراعى في التصريح فقط . ولم أجد هذا الشرط في كتاب الأخفش^(٥٥) .

يزعم التنوخى^(٥٦) أن الأخفش أجاز هذا التقييد ليرى امرأ القيس من الإقواء الذى يعيب

قوله :

أحنظَلْ : لوأحسْتُمُ ووفيتُمُ لأنيت خيراً صادقاً ولأرضان

ثيابُ بنى عوفٍ طهارى نقيّة وأوجههم بيضُ المشاهد غُرَّانُ^(٥٧)

فلو أطلق اليتان لصار الأول مكسوراً (ولأرضانى) والثانى مضموماً (غرانُ) . ولكن

الأخفش^(٥٨) فى كتابه يروى هذا التقييد عن سمع العرب .

واتفق شعراء العرب فى آخر مراحل تطوره على توحيد حرف الروى وحركته ،

ولكنهم لم يصلوا إلى هذا الاتفاق فى بسر وسرعة ، بل تخطوا آماداً طويلة بين الحروف المتقاربة

(٥٧) الغران : البيض ، جمع الأغرة .

(٥٨) ٩٢ .

(٥٤) ١٠٢ .

(٥٥) ٩٢ .

(٥٦) ١٠٩ .

الجرس والمتباعدة ، فارتكبوا ماسماه العروضيون بعد بالإكفاء والإصراف ، كما تحبطوا بين الحركات المختلفة ، فوقعوا فيما سمي بالإقواء . . إلى أن تمت لهم السيطرة على لغتهم ، ورهافة الحس الموسيقي ، فخلصوا من كل ما شاب شعرهم .

الوصل

الوصل الحرف الذى يلى الروى المتحرك ، سمي بذلك لأنه وصل حركة الروى : أى أشبعها ، أولأنه موصول به . والسبب فى الوصل كون آخر الوزن مبنياً على السكون لانقطاع الوزن عنده ، وكونه تمام البيت الذى يسكن عنده^(٥٩) . ولما كان الروى الساكن يتعذر مد الصوت بعده استحال وصله ، والوصل حرف غير ضرورى فى البيت . ولكنه إن وجد لزم فى القصيدة كلها .

واتفق علماء القوافى على أربعة حروف ترد وصلأ بدون منازع ، وهى :

١ - حروف المد الثلاثة : الألف ، والواو الساكنة المضموم ما قبلها ، والياء الساكنة المكسور ما قبلها ، ووصلوا بها لأن الصوت يجرى بها أكثر مما يجرى بغيرها ، ولأنها زوائد تتبع ما قبلها . فأتبعوا المضموم واوا ، لأن القم والواو جنس واحد ، والمكسور ياء ، لأن الكسر والياء جنس واحد ، أما الألف فلا تسبقها إلا الفتحة دائماً^(٦٠) .

ولا فرق بين الحرف الأصيل أو الزائد لدلالة جديدة أو لغرض ما فى هذه الصلاحية ، فتكون الألف الوصل أصلية ، كقول الشاعر :

بما يجفيلك من سيخرٍ صلبى دَفْناً بهوى الحياة ، وأما إن صددت فلا^(٦١)
وتكون للإطلاق ، كقول جرير :

أَقْلَى اللّوَمِ عاذِلَ والعتابا وقولى - إن أصبتُ : لقد أصابا^(٦٢)
وتكون ضمير مثنى ، كما فى الشطر الأول من قول الخنساء :

أعينى جودا ولا نجمدا ألا نبكيان لصخر الندى ؟

(٥٩) ابن كيسان ٤٨ .

(٦٠) الأخفش ١٢ . التنوخى ٤٤ ، ٩١ : ١١٢ .

(٦١) الدنف : المريض .

(٦٢) ومثلها لام الفعل المتل الآخر بالألف المهزوم : علامة جزه حذف ألفه الأصلية . والألف الموجودة للإطلاق .

وتكون الواو أصلية ، كقول الشاعر :

نصحتك علماً بالهوى ، والذي أرى مخالفتي فاختر لنفسك ما يحلو
وللإطلاق ، مثل قول جرير :

متى كان الحيام بذى طلوح سقيت الغيث أيتها الحيام (و) (٦٣)

وضمير الجماعة ، مثل قول الشاعر :

تمسك بأذيال الهوى ، واخلع الحيا وتكون الياء أصلية ، كقول الشاعر :

أسيلة مجرى الدمع ، أما وشاحها فيجري ، وأما الحجل منها فاجري (٦٤)

ومثلها المخفضة من الهزمة ، كقول المتنبي :

كلما رمت لونه مع النا ظر موج كأنه منك هازي
أى هازي . وأنكرها ابن جني ، ولكن المعري أبطل إنكاره (٦٥) .

وتكون للإطلاق ، كقول امرئ القيس :

ولو أني أسمى لأدنى معيشة كفاني - ولم أطلب - قليل من المال (ي)
وضمير متكلم ، كقوله أيضاً :

ففاضت دموع العين منى صباة على النحر حتى بل دمي محملي (٦٦)
ويتضح مما سبق أن ألف الوصل تثبت في البيت لفظاً وخطاً ، وأن الواو والياء تثبتان في اللفظ ولا تكتبان .

ولا يجوز أن ينوب أحد هذه الحروف الثلاثة مناب الآخر في الوصل ؛ لأنها إشباع لحركة الروي التي لا يجوز أن يخالف بعضها بعضاً ، وخاصة أنها في آخر البيت حيث يبرز أدنى اختلاف أكثر من بروزه في المواضع الأخرى (٦٧) .

٢ - الهاء : اتخذوا منها وصلاً ؛ لأنها شابهت حروف المد في : خفاء صوتها ، وتكون

(٦٣) ذو طلوح : موضع . ومثلها لام الفعل المعتل الآخر بالواو عند جزمه . فعلامته حذف واوه الأصلية . أما الموجودة فواو الإطلاق .

(٦٤) الحجل : الخلخال . يريد أن خصمها دقيق . وساقها مثقلة .

(٦٥) التنوخى ٩٢ - ٩٤ .

(٦٦) الغمل : حالة السيف . ومثلها لام المعتل الآخر بالياء الموزوم ، فعلامته جزمه حذف الياء الأصلية ، أما الموجودة فليلاً للإطلاق .

(٦٧) الأنفخ ١٣ . خصائص ابن جني ١ : ٨٤ .

مخرجها من مخرج الألف ، وتبين بها حركة ما قبلها في مثل عَلِيَّة ، وَارِمَةٌ ، وَاغْرَةٌ ، وَعَمَّةٌ .
أى عَلَى ، وَارِمٍ ، وَاغْرٌ ، وَعَمٌّ ؛ كما تبين الألف حركة النون في الضمير أنا . ويتم هذا عند
الوقوف عليها . أما إذا واصلت الكلام فتحذف الهاء أو الواو : كذلك جاءت الهاء خلفاً عن
الألف في بعض الكلمات ، مثل أَرَقْتُ الماءَ وَهَرَقْتُهُ بمعنى واحد ، وأَيَّازِيدُ وهَيَّا زَيْدُ في النداء .
وهنا وهنَّ في الدلالة على المكان القريب ^(٦٨) .

وتماثل الهاء حروف المد في مجيئها أصلية : مثل البيتين الأول والثالث من قول الراجز :

أَعْطَيْتُ فِيهَا طَائِعاً أَوْكَارَهَا
حَدِيقَةً غَلْبَاءَ فِي جِدَارَهَا
وَفَرَساً أَنْتَى وَعَبْداً فَارَهَا

أو هاء سكت لإيالة الحركة مثل قول الشاعر :

بِالْفَاضِلِينَ أَوْلَى النَّهْيِ فِي كُلِّ أَمْرِكَ فَاقْتَدِهِ ^(٦٩)

أو هاء تأنيث ، مثل قول الشاعر :

ثَلَاثَةٌ لَيْسَ لَهَا رَابِعٌ الْمَاءُ وَالْبِسْتَانُ وَالْخُمْرَةُ

أو هاء ضمير ، مثل قول ذى الرمة :

وَقَفْتُ عَلَى رِجْلِ لَيْلَةٍ نَاقِيَةٍ فَمَا زِلْتُ أَبْكِي حَوْلَهُ وَأَخَاطِبُهُ

واتفقت الهاء مع حروف المد في مجيئها ساكنة مثل الأمثلة الماضية ، ثم خالفها في مجيئها

متحركة أيضاً . وتكون متحركة بفتحة ، مثل قول الشاعر :

فِي لَيْلَةٍ لَا نَرَى بِهَا أَحَدًا يَجْكِي عَلَيْنَا إِلَّا كَوَاكِبُهَا

أو كسرة مثل قول إحدى نساء العرب :

يَا رَبُّ : مَنْ عَادَى أَبِي فَعَادِي

وَارِمٍ بِسَهْمَيْنِ عَلَى فَوَادِي

وَاجْعَلْ حَامَ نَفْسِهِ فِي زَادِي

أو ضمة مثل قول الشاعر :

يَتَمَنَّى الْمَرْءُ فِي الصَّيْفِ الشِّتَا فَإِذَا جَاءَ الشِّتَا أَنْكَرُهُ

هذه هي الحروف التي اتفق العلماء على مجيئها وصلأً ، أضيف إليها تاء التأنيث ، وكاف

(٦٨) الأَخْفَشُ ١١ . التَّنَوُّحِيُّ ١١٢ . الْعَقْدُ الْفَرِيدُ ٥ : ٤٩٧ .

(٦٩) النَّهْيُ : الْعَقُولُ . جَمْعُ نَيْةٍ . وَاقْتَدِهِ : أَصْلَحْهَا اقْتَدِ . وَزَيْدَتْ هَاءُ لِلسَّكْتِ .

الخطاب ، والميم المتصلة بالضمائر . تلك الحروف التي اختلف العلماء فيها ، وتبعت أقوالهم في حديثي عن الروى تبعاً يغنى عن العودة إليها هنا . وأضيف إليها أيضاً تنوين حرف الإطلاق . ونون التوكيد الخفيفة ، والهمزة الساكنة المبدلة من ألف الوقف ، تلك الحروف التي أبى العلماء أن يعدوها رويّاً ولا وصلاً - كما ذكرت في الحديث عن الروى - وأهمّلوا تسببها . لندرتها فيما يظن^(٧٠) .

وقد أدت الحروف التي يتنازعها الروى والوصل إلى أخطاء عدة . وقع فيها العلماء . والأئمة الذين لا يجيدون العروض . وقد أراد بعض علماء القوافي التيسير والاحتياط فأطلق الحكم قائلاً : « الأحسن في كل ما وقع فيه خلاف أن يجعل وصلاً » .

الخروج

الخروج حرف المد الذي يلى هاء الوصل المتحركة نتيجة إشباع حركتها . سمي بذلك لأنه يُخرج به من البيت ، أو لبروزه وتجاوزه الوصل . فإذا كانت الهاء مفتوحة كان خروجها ألفاً . كقول الشاعر :

أَلَا هَزَيْتُ بِنَا قُرْشِيْ بَيْةً يَهْتَرُ مَوَكِبُهَا

الباء الروى ، والهاء وصل ، والألف خروج . وإذا كانت الهاء مكسورة كان الخروج باء . كقول الشاعر :

وَإِنْ بَابُ أَمْرِ عَلَيْكَ التَّوَي فَشَاوِرُ لَبِيٍّ لَا تَغْصِي (ى)

الصاد روى ، والهاء صلة ، والباء خروج ، ولاتثبت في الخط . وإذا كانت الهاء مضمومة كان الخروج واواً ، كقول الشاعر :

فِيَالَانِمَى : دَعْنِي أَعَالَى بِقِيَمَتِي فَقِيْمَةُ كُلِّ النَّاسِ مَا يُحْسِنُونَهُ (و)

النون روى ، والهاء صلة ، والواو خروج ، ولاتثبت في الخط .

والخروج من الحروف غير الضرورية في القافية ، غير أنه إذا ورد في بيت لزم بعينه في سائر القصيدة . ولا ينوب أحد حروف المد عن الآخر في الخروج ، لأنه الصوت الأخير في القافية ويجب أن يماثل كل التماثل في جميع الأبيات : فالاختلاف فيه أقبح من الاختلاف في حركة الروى (الإقواء) .

(٧٠) الإرشاد الشافى ١٣٥ .

ويقرب من الخروج ما حكاه الأخفش^(٧١) عن بعض العرب قال : إنهم إذا أنشدوا شعراً آخره هاء الضمير المذكر الساكنة حركوها وأشبعوا صوتها ، وإن أخرجها ذلك عن الوزن . وراعوا في تحريكها الحرف الذي قبلها . فإذا كان مضموماً ضموها وأشبعوها حتى يتولد عنها واو ، كقول الراجز :

لما رأيتُ الدهرَ جَمًّا خَبَلُهُ (و) (٧٢)

والأصل الذي يلائم الوزنَ خَبَلُهُ . وإذا كان ما قبلها مكسوراً كسروها وأشبعوها حتى يتولد عنها ياء . مثل قول الراجز :

رسم دارٍ وقفتُ في طَلَلِهِ (ي) (٧٣)

والأصل طَلَلُهُ . ولكن الأخفش لم يسم هذا الصنيع وصلاً ، وإنما سمي الحركة التي تأتي على الهاء الساكنة التعدي ؛ لأنها تخرج البيت عن اعتدال وزنه . وسمي الحرف المتولد عنها المتعدي ، وعلل ذلك بأن الأصل في هذه الهاء التحريك . فأجراها العرب على ما اعتادوه . ولم يأبها للزيادة الحادثة في الوزن الشعري ؛ لأنها غير معتد بها . ولا يجتمع التعدي والغلو (تنوين الروي المقيد) في قافية أبداً .

الرَدَف

الرَدَف أحد حروف العلة يسبق الروي دون حاجز بينها . سمي بذلك لوقوعه خلف الروي كالرَدَف خلف راكب الدابة ، تبعاً للخليل الذي ينظر إلى القافية من آخرها إلى أولها . قال التبريزي^(٧٤) : « وإنما سمي ردفاً لأنه ملحق في التزامه . ونَحْمَلُ مراعاته بالروي . فجري مجرى الردف للمراكب لأنه يليه وملحق به » . وقال الدمهري^(٧٥) : « وهو أيضاً بمعنى اسم المفعول أى المردوف به الروي .. ونَحْمَلُ أنه مصدر بمعنى اسم الفاعل ، وهو ما أشار إليه بعضهم كالشيخ الصبان في شرحه على منظومته حيث قال فيه : سمي ردفاً لأنه خلف الروي .. لأنه -- وإن سبق الروي نطقاً -- مؤخر عنه رتبة ؛ لأنه دونه في اللزوم » .

(٧١) ١٢ . ٣٤ - ٣٦ . ابن الصراح ١٠٥ . كافي التبريزي ١٥٩ .

(٧٢) الجم : الكثير .

(٧٣) الأضلال : بقاء الدور المهذمة .

(٧٤) الكافي ١٥٤ .

(٧٥) الإرشاد ١٤٨ .

ويأتى الردف ألفاً فيجب أن تلتزم بعينها في القصيدة كلها ؛ لأنها أوضح حروف المد صوتاً^(٧٦) . قال جرير :

إذا غضبت عليك بنو تميم وجدت الناس كلهم غضاباً
ويأتى واواً مضموماً ما قبلها ، كقول الشاعر :

لو حبا الله خلقه بالتساوى لرأينا الثمار في كل عُود^(٧٧) !
أو مفتوحاً ما قبلها : كقول الراجز :

مالك لا تنبح يا كلب الدوم
بعد هدوه الحى أصوات القوم ؟
قد كنت نباحاً ، فما لك اليوم ؟

ويأتى ياء مكسوراً ما قبلها : كقول عبيد بن الأبرص :

من يسأل الناس بحرمة وسائل الله لا يخيب
أو ياء مفتوحاً ما قبلها كقول الراجز :

يمنعها شيخ بخديه الشيب
لا يحذر الرب إذا خيف الرب^(٧٨)

وانفرد التنوخي^(٧٩) بتسمية الردف الواوى أو اليانى المفتوح ما قبله الجزم المنبسط ، والثوانى ؛ والردف الآخر منها بالجزم المرسل .

وروى أبو بكر الخراز العروضى أن سيبويه لا يجيز مجيء الردف واواً أو ياء بعد حرف مفتوح^(٨٠) ، ولكن الشعر العربى فيه كثير منه مثل المثالين اللذين أوردتهما .

وجاء الردف حرفاً مهموزاً خُففت همزته فصار واحداً من حروف المد الثلاثة ، مثل الرأس فى الرأس ، والذئب فى الذئب ، واللوم فى اللوم .

وتعاقبت الواو المضموم ما قبلها والياء المكسور ما قبلها فى الشعر الواحد ، مثل قول عدى ابن زيد :

أرواحٌ مُودَّعٌ أم بُكورٌ أنت ، فانظر بأى حالٍ تصيرُ

كما تعاقبتا عند فتح ما قبلها ، مثل قول الراجز :

(٧٩) (٧٩) ٨٨ .

(٧٦) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ٢٦٥ .

(٨٠) التنوخي ٩٠ .

(٧٧) حبا : أعطى .

(٧٨) الرب : الغزع .

كنتُ إذا ماجئته من غيبٍ يَشْمُ رأسي وَيَشْمُ ثوبي
وعلل الأَخفش^(٨١) ذلك بأن الواو والياء أختان . تُقَلَّب كل واحدة منهما إلى صاحبتها .
وتخذفان في الوقف في القوافي ورءوس الآيات ، وتدغم كل واحدة منهما نحو مقضى ومرمى
وتقلب الواو ياء في صاحبتها . وعلله الدكتور إبراهيم أنيس^(٨٢) بتشابهها في طريقة تكرنهما :
حتى إن السامع قد يخطئ في سماع الواو وتطرق أذنه كما لو كانت ياء .
وعلى الرغم من ذلك - استقبح المعري هذا التعاقب في الروى المقيد . قال^(٨٣) : « ولم
يفرقوا بين المقيد والمطلق في مجيء الواو المضموم ما قبلها مع الياء المكسور ما قبلها . والياء التي
قبلها فتحة مع الواو التي ما قبلها مفتوح . وأنا أفرق بين المطلق والمقيد . وأعده في المقيد أشدَّ ؛
لأن الروى لا يكون بعده ما يعتمد عليه . قال الراجز في الواو المضموم ما قبلها مع الياء التي قبلها
كسرة :

إن تشرى اليومَ بحوضٍ مكسورٍ
فُربَّ حوضٍ لك ملآن السورِ
مدورٍ تدويرٍ عشرَ العصفورِ
خيرُ حياضٍ الإبلِ الدعائيرِ

فهذا عندي أقبح منه إذا استعمل في الشعر المطلق .

وقال الراجز في الفتحة مع الواو والياء - والقافية مقبدة - في صفة الجرباء :

ملعونة تَسْلَخُ عن لونٍ لَوْنُ
كأنها ملتفةٌ في بُرْدَيْنِ

ونأثر به تلميذه التنوخي فقال^(٨٤) : « لو سلمت القصيدة على شيء واحد لكان أحسن .. » .

وإذا كان المعري وتلاميذه انفردوا بهذا الاستقباح فإن العلماء اتفقوا على استقباح تعاقب

المردف بحرف مد والمردف بحرف لين : كقول عمرو بن كلثوم في وصف الدروع :^(٨٥)

إذا وُضِعَتْ عن الأبطالِ يوماً رأيت لها جلودَ القومِ جُونا
كان مُتَوْنَهْنَ مُتَوْنُ غُدِرٍ تُصَفِّقُها الرياحُ إذا جَرِينَا

(٨١) ٢٢ . ١٥ .

(٨٢) موسيقى الشعر ٢٦٥ .

(٨٣) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٢٨ . والدعائير : الحياض المهدمة . جمع دعثور .

(٨٤) ٩٠ .

(٨٥) الجون : السود . المتون : الظهور . الغدر : الغدران . تصفّقها : تثنّىها .

وروى الأخفش^(٨٦) عن قوم أن الخليل كان يمنع تعاقب الواو والياء في القصائد الحمزية ، فلم يجوز بسوء مع يحيى مثلاً ، خشية أن يخفف الشاعر همزة فيختلف الروى ، ويضيع الردف ، إذ تصير أولاهما يسو وأخراهما يحيى . ولكن الأخفش أجازها ، معتمداً على أن الشاعر إنما جعل الهمزة حرف روى ، ولو كان التخفيف من لغته لما فعل ، وعلى الرغم من ذلك . اتقى الشعراء ماخافه الخليل .

وأخيراً منع الأخفش^(٨٧) الواو والياء المدغمتين أن تصيرا رويًا ، إذ يجوز أن تأتى عَدَوَا وجَرُوا مع دَوَا وجَوَا . وظَيَّا ورَمَيَّا مع حَيَّا وَلَبَّا . فإنهما لما أدغمتا ذهب عنهما المد ، فأشبيتا غيرهما من الحروف ، فلم يصيرا ردفين .

وجاء الردف في كلمة القافية نفسها كالأمثلة السابقة . وجاء أيضاً منفصلاً عنها ، كقول أبي العتاهية :

أَنْتَ الْخِلَافَةُ مَنْقَادَةٌ إِلَيْهِ تُجَرَّرُ أَذْيَالُهَا

فلم تك تصلح إلا له ولم يك يصلح إلا لها فالردف في البيت الأول ألف أذيال ، وهى كلمة القافية ، وفي البيت الآخر ألف إلا . وقد صنف العلماء الردف إلى الأصناف التالية تبعاً لوروده في الشعر :

١ - الردف الواجب : وذلك في القافية المترادفة ؛ تسهياً للانتقال من أحد الساكنين إلى الآخر بالمد ، كقول حافظ إبراهيم :

قَضَيْتُ عَهْدَ حَدَائِثِي مَا بَيْنَ ذَلِكَ وَاغْتِرَابِ

وعلى الرغم من ذلك لم يردفها بعض الشعراء ، وهو قبيح ، كقول الحريري^(٨٨) :

كَأَنِّي بِكَ تَنْحَطُّ إِلَى اللَّحْدِ وَتَنْفَطُّ

وقد أسلمك الرهطُ إِلَى أَضْيَقٍ مِنْ سَمٍّ

التقى الساكنان في الرهط دون مد .

كذلك يجب الردف عند الأكثرين في ضرب البيت التام - أى المستكمل الأجزاء الثابتة له في دائرته إذ لم يدخله جزء ولا سواه - إذا نقص من ضربه حرف متحرك أو زنته ،^(٨٩) ليقوم

(٨٦) ١٥ - ١٨ .

(٨٧) ٢١ .

(٨٨) تنفط : تقوص . والسَم : خرم الإبرة .

(٨٩) المراد بنقص زنة المتحرك حذف حرف ساكن مع حركة ما قبله ، فحذف اللام - وهى حرف متحرك - =

المد الخاصل من الردف مقام المحذوف ، فيتبادل العروض والضرب كما في البسيط والرجز وأجاز سيبويه عدم إردافه لقيام الوزن بالحرف الصحيح مقامه بحرف العلة ، كقول الشاعر :

ولقد رَحَلْتُ العيسَ ثم زَجَرْتُهَا قَدَمَا ، وقلتُ : عليكِ خَيْرَ مَعَدٍّ^(٩٠)
أما البحور التي كثر نقصها ونجسها مثل المديد والوافر والكامل والسريع والمنسرح وغيرها فلم يلتزم حرف اللين معها دوماً . ومثال عدم الالتزام قول الشاعر من السريع :
أنزلني الدهرُ على حكمه من شامخٍ عالٍ إلى خَفَضٍ
وأوجب جمهور العلماء الردف في الضرب الثالث من الطويل (مفاعي) ، على الرغم من أنه لا يدخل تحت النوعين السابقين ؛ إذ لم يلتق فيه ساكنان ولا حذف منه حرف متحرك أو زنته ، بل المحذوف منه حرفان : متحرك وساكن . واختلفت الأقوال في تعليقه دون أن تصل إلى رأى مرضى^(٩١) .

٢ - الردف المختار : وذلك إذا كان البيت غير تام البناء - أى لم يستكمل أجزاء دائرته - ونقص من ضربه حرف متحرك أو زنته . وقد جعل بعضهم الردف في هذه الحالة لازماً ، ولكن جمهور العلماء لم يوجبوه ، وأجازوا تركه ، قال الشاعر :

إلى دارى التي فيها ضياء العلم يهدينى

٣ - الردف المستحسن : وذلك في غير الصنفين السابقين ، استحسوه استكثاراً من المد في الأواخر ؛ لأنها محل مد وترنم : كما قال المهلهل :

جارتُ بنو بكرٍ ولم يَعْدِلُوا والمرء قد يعرف قَصْدَ الطريقِ

٤ - الردف الممتنع : وذلك في الشعر المؤسس .

وكره العلماء أن يجيء بيت مردف وآخر غير مردف ، وسموا ذلك السناد : كقول الشاعر :

إذا كنت في حاجة مُرْسِلاً فأرسل حكماً ولا تُوصِه
وإنْ بابُ أمرٍ عليك التوى فشاوِرْ ليبيّاً ولا تَعَصِه

= من مستفعلن فتصير مستفعلن كحذف النون - وهى ساكن - منها ؛ ثم إسكان اللام فتصير مستفعل ، ولا فرق بين مستفعل ومستفعلن في الوزن العروضي .

(٩٠) العيس : الإبل البيض .

(٩١) انظر الإرشاد ١٤٩ ، والبسط ١٢٥ .

أردف البيت الأول بالواو ، وأهمل الآخر ، فالردف - وإن كان غير ضروري - يلتزم في القصيدة كلها إن ورد في أحد أبياتها .

التأسيس

التأسيس ألف بينها وبين الروى حرف متحرك ، سميت بذلك لتقدمها على جميع حروف القافية فأشبهت أس البناء .

ولا يكون التأسيس إلا بالألف ، وتسمى الحرف الهاوى أيضاً .
واختلفوا في الألف المبذلة عن همزة كآخر المبذلة عن آخر . فلم يوجب الخليل (٩٢) التزامها نظراً لأصلها ، وأخذاً بما جاء في الشعر ؛ وأوجبه الأخفش مراعاة لصورتها الحالى ، ومعاملة لها معاملة الألف التى لا يعتد بأصلها واواً كان أو ياء . ومال العلماء المتأخرون إلى هذا الرأى ، ولكن الشعراء لم يأخذوا به كثيراً . قال امرؤ القيس :

إذا قلت : هذا صاحبٌ قد رضىته وقرت به العيان ، بدلتُ آخرًا
كذلك حظى ما أصاحب صاحباً من الناس إلا خائى وتعباً
أما الواو والياء فلم يختلفوا في عدم عدما تأسيساً ولا الالتزام بهما إذا ما أتيا في هذا
الموضع ، كقول أحمد شوقي :

يا كريمَ الجدودِ عِشْ لبلادٍ عيشها في ذُرٍّ جدودِكَ أرغدُ
ذاقتِ الأمنَ في ظلالِ عليٍّ حينَ لا أمنَ في المَشارِقِ يُوردُ
ويجب ألا يفصل بين الألف والروى غير حرف واحد ، فإن فصل بينهما أكثر من حرف في
مثل القناديل ، لم تعد تأسيساً ولم تلتزم .

وإذا كانت الألف في الكلمة التى فيها الروى وجب التزامها بعينها ، كقول الشاعر :

ألا ياديَارَ الحىُّ بالأخضرِ اسلمى وليس على الأيامِ والدمرِ سالمُ

وإذا كانت الألف في كلمة منفصلة عن كلمة الروى ترؤينا في الأمر : فإن كانت كلمة
الروى تشتمل على ضمير جر بالإضافة كما في غلامك ، كانت الألف تأسيساً ، ونحتم التزامها ؛
لأن الكاف التى هى حرف الروى لا تنفصل من الغلام . قال طرفة بن العبد :

(٩٢) الأخفش ١٥ .

فَقِي قَبْلَ وَشْكِ الْبَيْنِ يَابَنَةَ مَالِكٍ وَعُوجِي عَلَيْنَا مِنْ صُدُورِ جِهَالِكِ^(٩٣)
وإذا كانت تشتمل على ضمير متصل جَرَّ بِحَرْفٍ ، مثل لى - جاز أن تكون الألف تأسيساً وتلتزم
وَأَلَّا تَكُونَ فَلَا تَلْتَزِمُ ، ولكن الالتزام كثير في أشعار العرب حتى أوجه ابن واصل^(٩٤) قال
زهير :

أَلَا لَيْتَ شِعْرَى : هَلْ يَرَى النَّاسُ مَا أَرَى مِنْ الدَّهْرِ أَوْ يَدُو لَهُمْ مَا بَدَأَ لِيَا ؟
بَدَأَ لِيَ أَنَّى لَسْتُ مُدْرِكُ مَاضِي وَلَا سَابِقًا شَيْئًا إِذَا كَانَ جَائِيَا
فالتزم الألف . وقال الراجز :

أَبَةُ جَارَاتِكَ تِلْكَ الْمُوصِيَّةُ
قَائِلَةٌ : لَا نَسْقِيَنَّ بِحَبْلِيَّةِ
لَوْ كُنْتُ حَبْلًا لَوَصَلْتُهَا يَبَةَ
أَوْ قَاصِرًا وَصَلْتُهُ بِشَوِيَّةِ

فلم يلتزم الألف التى جاءت فى البيت الثالث :

وإن كانت تشتمل على ضمير منفصل لم يعد تأسيساً . وأجاز بعضهم عدّه . قال حسان :
إِذَا مَاتَرَعْرَعَ فِينَا الْغَلَامُ فَمَا إِنْ يُقَالُ لَهُ : مَنُ هُوَ ؟
إِذَا لَمْ يَسُدَّ قَبْلَ شَدِّ الْإِزَارِ فَذَلِكَ فِينَا الَّذِى لَا هُوَ
وَلِى سَاحِبٌ مِنْ بَنَى الشَّيْصَبَانِ فَطَوْرًا أَقُولُ ، وَطَوْرًا هُوَ

فلم يلتزم .

وإذا كانت كلمة الروى لاتشتمل على ضمير مطلقاً لم تعد الألف المنفصلة تأسيساً ولم

تلتزم . قال عنتره :

وَلَقَدْ خَشِيتُ بَأْنَ أَمُوتَ ، وَلَمْ تَدُرْ لِلْحَرْبِ دَائِرَةً عَلَى ابْنِي ضَمُضِ
الشَّائِمَى عِرْضَى وَلَمْ أَشْتَمِهَا وَالنَّاذِرِينَ - إِذَا لَمْ أَلْقَهَا - دُمَى
وعلى الرغم من ذلك كله فإن عدم التأسيس قليل فى معظم الأحوال ، حتى إن بعضهم
أجازوه فى الحالة الأخيرة .

غير أن التنوخي استقبحه جداً^(٩٥) . ومهما يكن من شئ استقبح العلماء تأسيس بيت

(٩٣) وشك : قرب . البين : الفراق . وعوجى : فنى .

(٩٤) البسط ١٢٦ - ٧ .

(٩٥) ٨٧ . البسط ١٢٧ .

وإهمال آخر تحقيقاً للتماثل الصوتي بين الأبيات جميعاً ، على الرغم من جوازهِ^(٩٦) .
والسبب في عدم الالتزام في بعض الحالات بُعْدُ التأسيس عن الروى ، والفصل بينها
بحرف قوى^(٩٧) . أما جواز الالتزام مع الضمائر فعَلَّله السابقون بشدة احتياجها لما قبلها ،
ليفسرها مما يتعارض هو والانفصال ويقوى التأسيس^(٩٨) .
ولما كان التأسيس ألفاً . وكان الردف حرف مد ، والاثنان ساكنين وجوباً . استحال أن
يختمعا في بيت واحد .

الدخيل

الدخيل الحرف المتحرك بين التأسيس والروى ، سمي بذلك لوقوعه بين حرفين خاضعين
لمجموعة من الشروط على حين لا يخضع هو لشروط مماثلة . فشابه الدخيل في القوم .
وليس الدخيل من الحروف الضرورية في القافية ، ولكنه يلتزم إذا ماورد فيها . غير أنه
لا يلتزم بعينه كبقية الحروف بل ينوب عنه أى حرف متحرك .
ولما كان الدخيل يجب أن يلاصق الروى متحركاً . والردف لابد أن يلاصقه ساكناً .
وكان الدخيل يجب أن يقترن بالتأسيس ، وكان الردف لا يقترن به - كانت النتيجة تعذر اجتماع
الدخيل والردف في قافية واحدة .

ومثال الدخيل قول جميل بثينة :

وقالت : تَرَفَّقْ في مقالة ناصح عسى الدهرُ يوماً بعد نايٍ يُسَاعِفُ
فإنْ تَدُنْ منا يرجعِ الودَّ راجعٌ وإلا فقد بان الحبيب المَلَاطِفُ
فوليت محزوناً وقلت لصاحبي هو الموتُ إنْ بان الحبيب المؤلف
فالألف تأسيس ، والفاء روى ، وما بينهما دخيل ، وهو في البيت الأول عين ، وفي الثاني
طاء ، وفي الثالث لام ، ويختلف في بقية الأبيات .

• • •

وخاتمة القول في حروف القافية أننا نلاحظ غلبة حروف اللين عليها ، فهي تأتي تأسيساً

(٩٦) الموشع ١٥ .

(٩٧) الأنفث ٢٦ - ٢٩ . العقد ٥ : ٤٩٨ .

(٩٨) الإرشاد ١٥٤ . البسط ١٢٨ .

وخروجاً دائماً ، ووصلاً وردفاً في أكثر الأحيان ، وروياً في بعض الأحيان . فلا ينفرد الحرف الصحيح إلا بالدخيل . ويؤكد لنا ذلك ماتيينه (لانتس) لهذه الحروف من قيم موسيقية خاصة تحدث تأثيراً نفسياً شبيهاً بالتأثير الذي يحدثه اللحن الموسيقي ، وماتيينه الدكتور شكرى عباد^(٩٩) من التزام صوتين لينين في أكثر القوافي العربية التي اعتمدت على التكرار أو التقابل تعويضاً لها عما فقدته من تنوع . ومثل للتكرار بقول أحمد شوقي :

أنادى الرسم لو ملك الجوابا وأجزيه بدمعى لو أنابا
وللتقابل بقوله أيضاً :

ولد الهدى فالكائنات ضياء وفم الزمان تبسم وثناء

أسماء القوافي تبعاً لحروفها

تبين أن الحروف السابقة لا تجتمع كلها في قافية ، وأن منها الضروري الذي يجب أن تشمل عليه القافية ، ومنها ما يتعذر أن يجتمع هو وواحد أو أكثر . وعلى هذا الأساس صنف العلماء القوافي إلى مايلي :

(١) القوافي المقيدة ، وتنقسم إلى :

١ - المجردة : كقول لبيد :

إِنَّ تَقْوَى رَبِّنَا خَيْرٌ نَفْلٌ وَيَا ذِي اللَّهِ رَيْئِي وَعَجَلٌ^(١٠٠)

فليس فيه من الحروف الملتزمة غير الروى .

٢ - المردف : كقول طرفة :

من عائِدِي اللبلة أم من يَصْبِحُ؟ يَتُّ بِهِمْ ففَوَادَى قَرِيحٌ^(١٠١)

الباء ردف ، والحاء روى .

٣ - المؤسس ، كقول الشاعر :

نَهْنَهْ دَمَوْعَكَ إِنَّ مِنْ يَبْكِي مِنَ الْحَدَثَانِ عَاجِزٌ^(١٠٢)

الألف تأسيس ، والجيم دخيل ، والزاي روى .

(٩٩) موسى الشعر ١١٣ .

(١٠٠) النفل : الهبة . والريث : البطء .

(١٠١) العائد : زائر المريض . القريح : الجريح .

(١٠٢) نهه : كف .

(ب) نقوافي المطلقة : ولابد أن تكون موصولة ، وتنقسم إلى :

- ١ - المجردة الموصولة بحرف لين ، كقول حاتم الطائي :
يرى البائس يسير ... واحدة إن الكريم يرى في ماله سبلا
اللام روى : والألف وصل .
والمجردة الموصولة بهاء ، كقول طرفة :
أشجاك الربيع أم قدمه أم رماذ دارس حمة^(١٠٣)
الميم روى : والهاء وصل .
- ٢ - المجردة الموصولة بهاء وخروج ، كقول ابن هرمة :
إن سليمي - والله يكلوها - ضنت بشيء ما كان يرزوها^(١٠٤)
الهمزة روى : والهاء وصل : والألف خروج .
- ٣ - المردفة الموصولة بحرف مد ، كقول الشاعر :
طحا بك قلب في الحسان طروب بعيد الشباب عصر حان مشيب (و)^(١٠٥)
الياء ردف . والباء روى : والواو صلة .
والمردفة الموصولة بهاء ، كقول أبي العلاء في النساء :
علموهن الغزل والشج والرذ ن ، وخلوا كتابة وقراءة^(١٠٦)
فالأنف ردف . والهمزة روى : والهاء صلة .
- ٤ - المردفة الموصولة بهاء وخروج ، كقول الشاعر :
وكنتم إماماً للعشيرة تنهى إليك إذا ضاقت بأمر صدورها
فالواو ردف : والراء روى : والهاء صلة ، والألف خروج .
- ٥ - المؤسسة الموصولة بحرف لين ، كقول الشاعر :
كثير حياة المرء مثل قليلها يزول ، وباق عيشه مثل ذاهب (ي)
فالأنف تأسيس : والهاء دخيل : والباء روى : والياء وصل .

(١٠٣) شجاء : أحزنه . الربيع : المنزل . الدارس : المهتم . اخم : ما أسود منه . جمع حمة .

(١٠٤) يكلوها : يحرسها . يرزوها : بصيها .

(١٠٥) طحا : ذهب في كل شيء .

(١٠٦) الرذن : ترتيب الأمتعة والأثاث .

والمؤسسة الموصولة بهاء ، كقول الشاعر :

هم قتلوه كي يكونوا مكانه كما نذرت يوماً بكسرى مرزبنة^(١٠٧)
فالألف تأسيس ، والزاي دخيل ، والباء روى ، والهاء وصل .

٦ - المؤسسة الموصولة بهاء وخروج ، كقول الشاعر^(١٠٨) :

وماء لا أنيسَ به مطحلبة جوانبه (و)

وردتُ ، ولبله داجر وقد غارت كواكبه (و)

فالألف تأسيس ، والنون والكاف دخيلان ، والباء روى ، والهاء وصل ، والواو خروج .

(١٠٧) نذر : آلب وحرض . والمراذب : رؤساء القوس . جمع مرزبان .

(١٠٨) مطحلبة : علامها نبات الضحلب . وردت : جثت . الداجي : المظلم . غارت : غابت .

الفصل الثالث

حركات القافية

تتفق حركات القافية مع حروفها في العدد : فهي ست مثلها . غير أنها تخالفها في الموضع : فقد أهمل علماء العرب تسمية الحروف الساكنة وجوباً كالتأسيس والردف والخروج ، والحروف التي عرض لها السكون كالروى المقيد ، واستعاضوا عنها بتسمية الحرف المتحرك قبلها . ولعل سبب ذلك أن السكون ثابت على حاله ، أما الحركة فتعددة ومتصرفة ، فنحتاج إلى حديث يجعلها أهلاً للتسمية .

وهذه الحركات - إذا أتى بها الشاعر في مطلع شعره - وجب عليه التزامها فيما يتلوها من الأبيات ، تحقيقاً للمآثل الصوفي في القوافي ، وإلا سقط في مآخذ فصل العلماء الحديث عنها . وهاك بيان هذه الحركات على حسب ترتيبها في القافية ^(١) :

الرّسّ

الرس حركة ما قبل التأسيس . وقد ذهب العلماء مذاهب شتى في تعليل هذه التسمية أشهرها مذهب ابن جني الذي قال فيه ^(٢) : سمي بذلك من قولهم : رسّْتُ الشيء : ابتدأته على خفاء ، ومنه رسُّ الحمى ورسيُّها ، وهو قترها وأول ما يوجد منها . ومنه الرسّ للبرّ القديمة ، سميت بذلك لتقدمها ولأنها أخفى آثار العمار . فسميت هذه الحركة رسّاً ؛ لأنه اجتمع فيها الخفاء والتقدم : أما التقدم فلتقدمها على الروى ؛ إذ هي أول لوازم القافية ، وأما الخفاء فلأنها بعض حرف خفي - وهو الألف - وإذا كان الكل خفياً فالبعض أولى بالخفاء منه .

(١) يجدر في أن أشير إلى أن الشعراء ألفوا عند تحريك الساكن من الأفعال عند وقوعه في القافية - كالفعل المضارع المجزوم والفعل الأمر - ما ألفوه عند التخلص من الساكنين . أعنى التحريك بالكسر .
(٢) كافى التبريزي ١٥٨ . الإرشاد ١٥٦ . البسط ١٣٢ .

ويقرب منه قول التنوخي^(٣) : الرس : القلة والخفاء ، ومنه رسيس الهوى ، أى بقبته ، فكان حركة الرس حس خفى .

وابتعد عنها ابن السراج فقال^(٤) : الرس من الرس الذى هو الثبات ؛ لأنها ثابتة على حال واحدة . وهو قول واضح ، يبين الصلة برس القافية ، فهو فتحة واجبة لا ينوب عنها غيرها ، لأن التأسيس ألف ، والألف لا تلى إلا الفتحة . وقد اعتمد أبو عمر الجرمى على هذا الثبات فى إنكاره الحاجة إلى تسمية الحرف السابق على التأسيس ؛ لأن ما يحتاج إلى التسمية فى رأيه ماكثر تصرفه . ولكن غيره من العلماء لم يرض بقوله .

ومثال الرس فتحة الشين فى قول النابغة :

دَعَاكَ الهوى : واستجھلتك المَنَازِلُ وكيف تصابى المرء ، والشيبُ شاملٌ؟^(٥)
فالألف تأسيس ، والشين قبلها مفتوحة .

الحَذْوُ

الحذو حركة ماقبل الردف : ذهب التبريزى^(٦) إلى أنها سميت بذلك ، « لأن الألف لا تكون إلا تابعة للفتحة أو صلة لها ومُحتدأة على جنسها ، وكذلك الواو والياء فى هذا الباب ؛ لأنها لا يكونان ردفين إلا إذا انكسر ماقبل الياء ، وانضم ماقبل الواو ، فى الأعم الأكثر ، فالحذو عنده بمعنى الحركة التى يحتذيا الردف .

وذهب التنوخي^(٧) وابن السراج^(٨) إلى أنها سميت بذلك لأنها تماثل الحرف الذى بعدها فالحذو عندهما بمعنى الحركة التى تحتذى الردف .

والرأبان السابقان يشولان إلى معنى واحد ، فكلامهما صواب . وأبعد المذاهب قول من قال^(٩) : « سميت بذلك ، لأن الشاعر يحذوها - أى يتبعها - فى القوافى ؛ لتتفق الأرداف لزوماً أو رجحاناً ، لأن ذلك ينطبق على كل الحروف والحركات على وجه التقريب .

(٧) ١٠١ .

(٣) ٩٨ .

(٨) ١٠٤ .

(٤) ١٠٥ .

(٥) استجھلتك : دعتك إلى الجهل والخفة . (٩) الإرشاد ١٥٦ . البط ١٣١ .

(٦) ١٥٧ .

وغير بعيد أن تكون هذه الحركة سميت بهذا الاسم ، لأنها تحاذى الردف - أى تماثله -
 لافى الصوت وحده - كما قال التنوخى وابن السراج - بل فى الأحكام . فالحدو يخضع لما
 يخضع له الردف ، فيجوز أن تتعاقب فيه الضمة والكسرة دون أن يعد ذلك عيباً .
 وعاب العلماء أن تجتمعا كلتاها أو إحداها والفتحة كما فى قول عمرو بن كلثوم الذى
 أوردته فى الردف .

ولم يفرق العلماء بين القوافى المطلقة والمقيدة فى المعيب من تبادل الحركات غير المعرى
 الذى استقبله فى القوافى المقيدة ، قال (١٠) : « وإذا جاءوا بالضمة والكسرة مع الفتحة
 فذلك عندهم عيب ، وهو من السناد ، ويجب أن يكون فى المقيد أشنع » .

ولا يجتمع الحدو والرس كما لا يجتمع التأسيس والردف ، وأمثلة للحدو بقول الشاعر :
 أَصْدَقُ وَعْدَى وَالْوَعْدَى كَلِيهَا وَلَا خَيْرَ فِيمَنْ لَا يَرَى صَادِقَ الْقَوْلِ
 ففتحة القاف حدو ، والواو ردف .

الإشباع

الإشباع حركة الدخيل فى الروى المطلق ، سميت بذلك لأنها أشبعت الدخيل وبلغته غاية
 ما يستحق من الحركة بالنسبة لأخويه التأسيس والردف الساكنين ، وخاصة أنها لا يمكن فيها
 من الحذف ما يمكن فى حركة الروى وهاء الوصل اللتين بعدها ، لأنها قد تحذفان تارة وتثبتان
 أخرى . قال النابغة :

كَلَيْنِي لَهْمٌ - يَا أُمَيْمَةَ - نَاصِبٍ وَلَيْلٍ أَقَاسِيهِ بَطِيءُ الْكَوَاكِبِ (١١)
 فالألف تأسيس ، والكاف دخيل ، وكسرتها إشباع .

ثم اتسع العلماء فى الإشباع ، فأطلقوه على حركة ما قبل الروى المطلق المجرد أيضاً . مثل
 قوله أيضاً :

لَا مَرْحَبًا بَعْدِي ، وَلَا أَهْلًا بِهِ إِنْ كَانَ تَفْرِيقُ الْأَحْبَةِ فِي غَدٍ
 ففتحة الغين عندهم إشباع ، والقافية غير مؤسسة .

(١٠) شرح لزوه ما لا يلزم ١ : ٢٩ .

(١١) كلى : التركيب . ناصب : مرهق .

وقد يكون الإشباع فتحة : كقول ورقاء بن زهير العبسي :
 فَشَلَّتْ يَمِينِي يَوْمَ أَضْرَبُ خَالِدًا وَيَمْنَعُهُ مِنِّي الْحَدِيدُ الْمُظَاهَرُ^(١٢)
 وقد يكون ضمة : كقول النابغة :
 سَجُودًا لَهُ غَسَّانُ يَرْجُونَ فَضْلَهُ وَتَرْكُ . وَرَهْطُ الْأَعْجَمِيِّينَ . وَكَأْبِلُ^(١٣)
 وقد يكون كسرة : كقول لبيد :

وَكُلُّ أَنَاسٍ سَوْفَ تَدْخُلُ بَيْنَهُمْ دُوبِيَّةٌ تَصْفُرُ مِنْهَا الْأَنَامِلُ
 ولكن الكسرة غلبت على الشعر ، وندرت الضمة ، وقلت الفتحة عنهما : لأن العرب
 كانوا يميلون إلى الكسر بعد الألف كما نرى في صنيعهم في المثنى ، والفعل المسند إليه ، وصيغة
 فَعَالِ المبنية على الكسر وغيرها . فأدى هذا إلى اختلاف طويل بين العلماء :
 فقصر المعرى الضم والفتح على القوافي المشتملة على الضمائر ، قال^(١٤) : « الغالب على
 ألفات التأسيس أن يكون ما بعدها مكسوراً ، فقد ألفت فيها هذا النوع حتى صار كأنه لازم .
 وقلمما توجد قصيدة مؤسسة يكون ما بعد تأسيسها مضموماً أو مفتوحاً إلا أن تكون قد بُنيت على
 المضمر ، مثل قولك (رآهما) و (أتاهما) كما قال :

أَلَمْ تَرَ أَنِي وَابْنُ أَسْوَدَ لَيْلَةً لَنَسْرِي إِلَى نَارَيْنِ يَدُودِ سَنَاهُمَا
 ومن عاداتهم إذا بنوا القصيدة على هذا القَرَى أن يلزموا فيها المضمر ، إلا أن يشذ شيء
 فيجىء على غير الإضمار ، أو تكون القصيدة المؤسسة التي بعد تأسيسها فتحة مبنية على كاف
 إضمار : مثل أن تبني على (أصابك) و (أشابك) ونحو ذلك . »

التَّوْجِيه

التوجيه حركة ما قبل الروى المقيد ، وقد أهمل أول من أطلق هذا الاسم عليه أن يبين
 سببه - فيما يبدو - فترك المجال فسيحاً أمام الفروض ، قال التنوخي^(١٥) : « لم يذكر أصحاب
 القوافي المتقدمون من أى شيء أخذ التوجيه . وذكر بعض المتأخرين أنه مأخوذ من توجيه

(١٢) المظاهر : المضاعف . الذى وضع ظهر أحده إلى ظهر الآخر .

(١٣) كابل : عاصمة أفغانستان الآن . ويريد أهلها .

(١٤) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ١٢ . والقرى : الطراز .

(١٥) ١٠٣ .

الفرس ، وهو دون الصَّدَف الذى هو تباعد ما بين الفخذين فى تدانٍ من العرقوبين فى ميل من الرسغين ، فيكون أصل ذلك الاختلاف .

وقال ابن السراج^(١٦) : « كانه واجه الروى المقيد واستقبله » . ولكن هذين الرأيين لم يلتقيا قبولاً عاماً ، وإنما شاع بين العلماء أنه مأخوذ من جعل الشيء ذا وجهين ، قيل^(١٧) : « سميت بذلك لما تقرر فى هذا الفن من أن الحركة قبل الساكن كالحركة عليه ، فكأن الروى موجه بها . أى مُصَيَّرٌ ذا وجهين : ساكن وتحرك . كالثوب الذى له وجهان : فمن حيث ساكنه الحقيقى هو ساكن ، ومن حيث تحريكه المجازى بالاعتبار المذكور هو متحرك » . وذكر الدمنهورى^(١٨) أن التوجيه سمي بذلك لأن الشاعر له الحق أن يوجهه إلى أى جهة شاء من الحركات .

وقد اتفق أكثر العلماء على كون التوجيه حركة ما قبل الروى المقيد خاصة ، حتى أعلن المرزبانى :^(١٩) « ليس للمطلق توجيه » ولكن فئة قليلة شذت عن هذا الاتفاق تمثلت فى ابن كيسان الذى قال^(٢٠) : « قد يكون التوجيه فى المطلقة وقد لا يكون » وابن عبد ربه الذى قال :^(٢١) « يكون مع الروى المطلق أو المقيد » ، ومن تابعها . ويبدو أن هذا رأى الأخير فيه تساهل ؛ لأن العلماء لم يسموا إلا الظواهر التى لها أحوال أو صلاحيات أو شروط متعددة ومتغيرة . وقد انطبق ذلك على ما قبل الروى المقيد فسموه التوجيه ، وما قبل الروى المطلق المؤسس فسموه الإشباع . ولم ينطبق على بقية أنواع الروى المطلق فأهملوا تسميتها .

المُجَرى^(٢٢)

المجرى حركة الروى المطلق ، سميت بذلك لأنها مبدأ جريان الصوت فى الوصل ، وسميت الإطلاق أيضاً ، لأن الصوت ينطلق بها ولا ينجس .

(١٦) ١٠١ .

(١٧) كافى التبريزى ١٥٩ . الإرشاد ١٥٧ . البسط ١٣١ .

(١٨) الإرشاد ١٧٨ .

(١٩) الموشح ١٦ .

(٢٠) تلقب ٥٤ .

(٢١) العقد ٤٩٨ .

(٢٢) بالفتح مصدر من جرى . وبالضم مصدر من أجرى .

وأعلن الأخفش وبقية علماء القوافي أن الروى المقيد ليس له مجرى ؛ لأنه - بطبيعة الحال - ساكن أبداً .

ويكون المجرى فتحة أو ضمة أو كسرة ، فتلتزم في القصيدة كلها . وعابوا المعاقبة بينها ، وخاصة بين الفتحة وأختها . ولكن أمثلة منها وردت عن الشعراء القدماء ، ولاسيما بين الضمة والكسرة ، كما رأينا عند النابغة الذبياني . وقد أنكر العلماء أن يقع مثل هذا من كبار الشعراء ، وذهبوا إلى أن السبب فيه أن قائله من الشعراء كان يقف على قوافيه بالسكون مهما كانت حركتها .

ولاحظ المعرى أن المعاقبة وقعت أكثر ما وقعت في الروى الموصول بحروف المد ، أما الموصول بالهاء فلم تقع فيه ، قال (٢٣) : « إنما يكثر الإقواء (اختلاف المجرى) إذا كان الوصل غير هاء . فأما إذا كانت الهاء بعد الروى - وكانت متحركة أو ساكنة - فإنهم يلزمون في الروى حالاً واحدة . وقد جاءت أشياء في شعر الإسلاميين على اختلاف الروى في الحركة وبعده الهاء ، كقول عمران الخارجي :

الحمد لله الذى يعفو ويشدد انتقامه

وقال فيها :

فهنالك مَجَزَةٌ بن ثَوِّرٍ كان أشجع من أسامة

وأشياء نحو هذا كثيرة .

النَّفَاز

النفاذ حركة هاء الوصل المتحركة ، سميت بذلك لنفوذ الصوت معها إلى غاية هي الخروج . وسماها بعضهم النفاذ - بالدال - وعللوا هذه التسمية بأن النفاذ الانقضاء والتمام ، وهذه الحركة تمام الحركات ، فقد وقع بها نفاذها ، أى انقضاؤها وتماؤها . وقد يكون النفاذ فتحة أو كسرة أو ضمة ، ولم يجر أحد تعاقب واحدة منها مع أختها ، بل أنكروا علمهم بأن شيئاً منه قد ورد عن العرب .

وأمثل للنفاذ بالفتح بقول بشر بن أبي خازم :

وغيرها ماغير الناس قلبها فباتت وحاجات الفؤاد تُصيّها

(٢٣) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٣٢ . وأسامة : الأسد .

وآخر الأمر - لاحظ العلماء أن بعض القوافي تشتمل على أكبر قدر من حروف القافية وحركاتها مثل قول الشاعر :

يُوشِكُ مِنْ فَرٍّ مِنْ مَنِيَّتِهِ فِي بَعْضِ غِرَائِهِ يُوَافِقُهَا
فالألف تأسبِس ، والفاء دخيل ، والقاف روى ، والهاء وصل ، والألف الأخيرة خروج ،
وفتحة الواو رس ، وكسرة الفاء إشباع ، وضمة القاف مجرى ، وفتحة الهاء نفاذ .

* * *

وأقف في ختام حديثي عن الحركات عند ثلاثة حاولوا تبين ما تبعته هذه الحركات من رنين موسيقي :

أما الدكتور شكرى عباد^(٢٤) فلاحظ أن الفتحة وأختها الألف أكثر أصوات اللين شيوعاً في اللغة العربية ، وتأتي بعدهما الكسرة والضمة . ولكن الشعر يخالف لغة الكلام ، فتفوق فيه الكسرة والضمة على الفتحة . ويعمل ذلك بأن الألف صوت لا لون له ، على حين يهتم الشاعر اهتماماً شديداً - وخاصة في قوافيه - بالقيمة الجمالية لكل صوت يستعمله ، تلك القيمة التي تتحدد بأشياء كثيرة ، منها : النغمة المميزة لكل صوت ، وغنى الصوت بالنغمات الثانوية (timbre) . والإحساس الحركي المصاحب للنطق به .

وقام الدكتور عباد بتجارب إحصائية على اللزوميات وديوان البحترى ، فوجد القوافي المفتوحة تقارب نصف المضمومة أو المكسورة ، وقارن بين عدد القصائد البائية في ديوان البحترى وأحمد شوقي - المتأثر في موسيقاه بالبحترى ، على ما يقال ، فوجد في ديوان البحترى ٢٤ قصيدة مكسورة ، و ١٥ مضمومة ، و ٥ مفتوحة . ووجد في ديوان شوقي ٦ مكسورة ، و ٤ مضمومة ، و ٨ مفتوحة ؛ مما يكشف عن اختلاف بارز بين الشاعرين .

وأما الدكتور عبد الله الطيب^(٢٥) فسرد مواضع تجتمع فيها كل حركة وحروف أو حركات أخرى فنب لها جمالاً صوتياً أو قبحاً أكثر مما لها في ذاتها : فالفتحة تحسن في القوافي الموصولة بهاء التأنيث ، وفي الحروف الشفهية والياء واللام ، وتقبح مع الهمزة وحروف الحلق ما عدا الهاء . والضمة تحسن مع ها . وأحسن في الحركات المفردة إيماءات خاصة : الضمة والكسرة متقابلتان : فالضمة حركة تشعر بالأبهة والفخامة ، والكسرة تشعر بالركة واللين .

(٢٤) موسيق الشعر ١١٢ .

(٢٥) المرشد ١ : ٧٠ - ٧٢ .

ومن تأمل الشعر العربي وجد أرقّ قصائده مكسورات الروى فى الغالب ، وأفخمها مضموماته فى الغالب .

زهير مثلاً يجيد فى مضموماته أكثر من مكسوراته ، ومعلّفته ليست فيها أرى من جيدة البالغ .

وامرؤ القيس يحسن فى الكسر أكثر من الفتح .

والفرزدق مبال إلى الضم ، وجريز إلى الكسر .

والمتننى إلى الضم ، والبحترى إلى الكسر .

والشعراء المعاصرون يكثرّون من الكسر لما يشعرون به فيه من لين وانكسار يلائم العواطف الرقيقة المنكسرة التى يريدون أن يعبروا عنها .

وهى مجموعة من الأحكام يطلقها إطلاقاً ، وتحتاج منه إلى أن يدعمها بمجموعة من الإحصاءات ؛ ليضمن قارئها إلى قيامها على أساس واقعى لا على الحس الوقتى السريع . وقارب الدكتور إبراهيم أنيس الدكتور عبد الله الطيب فى اتخاذه ذوقه الخاص قاعدة أقام عليها عدداً من الأحكام العامة ، التى تحاول أن تسبر الأقدار الموسيقية للأنواع المختلفة من القوافى . قال (٢٦) : « لو طلب إلينا أن نقسم القافية حسب ما فيها من كمال موسيقى إلى مراتب ، لقلنا : إن هناك مراتب تصاعدية :

١ - تبدأ بالقافية المقيدة التى يسبق رويها بحركة قصيرة [توجيه] ، ولا تلتزم هذه الحركة فى أبياتها ، وتلك هى أقصر صور القافية .

٢ - يليها تلك القافية المقيدة التى تلتزم فى أبياتها الحركة القصيرة قبل الروى [التوجيه] ، وربما كانت القافية المطلقة التى لا تلتزم فيها هذه الحركة [المجرى] فى مستوى واحد معها من الناحية الموسيقية .

٣ - يليها القافية المطلقة التى تراعى فيها الحركة القصيرة قبل الروى ، ومثلها فى مستوى واحد تلك التى يسبق رويها بواو المد وياء المد مع التناوب بينها [المردفة] .

٤ - يليها تلك القافية التى يسبق رويها بحرف مد معين يلتزم فى كل أبيات القصيدة [المردفة بحرف واحد لا يتغير] .

الفصل الرابع

عيوب القافية

سعى الفنان العربي - كما رأينا - إلى تحقيق أكبر قدر من التماثل الصوتي في إيقاعاته ، منذ عرفها ؛ تحقيقاً لأعلى قدر من الرنين وأطول مدة .

وكان ذلك سيراً عليه عندما استخدم الأصوات الخالصة في موسيقاه ؛ ولكن الأمر لم يكن على ذلك اليسر في الشعر ؛ لأنه لا يستخدم أصواتاً خالصة بل يستخدم أصواتاً لغوية متعددة الجوانب ، فإلى جانب جرسها لها دلالتها في إفرادها ، ودلالاتها في تركيبها ، وها القيود الواجبة التي أخضعها لها العرف اللغوي في الحالة الأخيرة . فلم يستطع أن يصل إلى التماثل الذي وصل إليه في الموسيقى ، لا طولاً ولا جنساً . فقصرت القافية عنده أحياناً حتى لم تشمل إلا على صوت واحد ، وطالت أحياناً فاشتملت على الكثير من الأصوات . وتفاوتت في أكثر الأحيان بين هذين الموقعين . وتماثل الجرس في أحيان نادرة ، واختلف في كثير من الأحيان باستخدام الحروف الصائتة المتنوعة ، وباستخدام الحروف الصامتة القصيرة (الحركات) والطويلة (حروف المد) .

كذلك اشتبهت بعض الأصوات على الرجل العربي في المراحل القديمة من تطوره الشعري والحضاري ، فلم يستطع أن يميز بينها ، واستخدم واحدة حين أراد الأخرى .

كل هذا دفع العربي إلى التمييز بين ما اضطر الشاعر العربي إليه ، من خروج على التماثل الصوتي في قوافيه ؛ فرأى بعض أنواعه إجبارية ، فأجازها دون أن يعيها ؛ وبعضها الثاني دونها في العيب ، فأجازها على مضض ، وبعضها الثالث في ميسور الشاعر القادر أن يتجنبه فعابها ، ولكن مثل هذا العمل لا يمكن الاتفاق التام عليه ؛ لأن من الناس المتشددين ، ومنهم المتساهلين . فعاب الأولون ما لم يعبه الآخرون . وحظر كثيرون منهم بعض أنواع هذا الإخلال على الشعراء المعاصرين لهم واللاحقين بهم ، ذاهبين إلى أن القدماء وقعوا فيه تحت تأثير الجهل والقصور اللذين تخلص منها المتأخرون .

ويمكن القول بأن أقبح هذه العيوب عندهم الإجازة ؛ ودونها الإكفاء ، ثم الإصراف ؛ ثم الإقواء . وماتبقى منها - غير التحريد - جائر للشعراء ؛ إلا أنهم آثروا اجتنابه .

العيوب الموسيقية

الإجازة

لم يصرح أحد من القدماء بمنشأ هذا اللفظ : أقديم هو استعماله العرب أم وضعه الخليل عند وضع قواعد القوافي ؟ والأمر المؤكد أنه كان من الألفاظ التي استعمالها الخليل . وعلى الرغم من ذلك اختلف العلماء في تحديد مفهومه ؛ مما قد يشعرون بأنه من الألفاظ القديمة ، التي أراد العلماء أن يحدوها ، فتفرقت بهم السبل . وأغرب الآراء ما رواه التنوخي : حين قال^(١) : «منهم من يجعلها ورود عروضين في قصيدة ، كقول عبيد :

من يسأل الناس يحرموه وسائل الله لا يخيب

ثم قال فيها :

ساعد بأرضي إذا كنت بها ولا تقل إنني غريب !

فعروض الأول (فعولن) وعروض الآخر (مفتعلن) « فإني لم أجد من تابعه فيه ، وخرج بالإجازة من القوافي إلى العروض .

ويقاربه في الغرابة رأى ثعلب^(٢) الذي ذهب إلى أن «الإجازة اجتماع الأخوات كالعين والغين ، والسين والشين ، والتاء والثاء ، كقول الشاعر :

قُبِحَتْ من سالفَةٍ ومن صُدِّغَ
كَأَنَّهَا كُشِبَةُ ضَبٍّ في صُقْعٍ

فقد نظر فيه إلى شكل الحروف لا مخارجها وأجراسها ، ولم أقع على من تابعه في رأيه . وذهب بعضهم^(٣) إلى أنها اختلاف المجزئ بالفتح مع الضم أو الكسر ، ويجوز ذلك إلا فيما كان فيه الوصل هاء ساكنة ، نحو قول الشاعر :

(١) ١٣٤ .

(٢) قواعد الشعر ٢٧ . السالفة : صفحة العتق . والكشبة : شحنة بطن الضب . والصقع : الناحية من الأرض . هجا امرأة وشبه سالفها وصدغها و اصفارهما بكشبة ضب في صقع من الأرض .

(٣) العقد الفريد ٥ : ٥٠٨ . والاهتمام : القلم .

الحمدُ لله الذى يَعمفو ويشتد انتقامُهُ
 فى كُرمِهِم وِرِضائِهِم لايسنطعون امتضامُهُ
 وذهب أبو عبيدة وابن قتيبة إلى أنها اختلاف التوجيه بالفتح مع الضم أو الكسر : كقول
 امرئ القيس^(٤) :

لا ، وأبيك ، ابنة العامرى لا بدعى القوم أنى أفر
 نيم بن مر وأشياعها وكندة حولي جميعا صبر
 إذا ركبوا الخيل واستلأموا تحرقت الأرض ، واليوم قر

وروى التنوخى^(٥) أيضاً أن «منهم من يجعلها اختلاف الروى» . وربما كان يريد بذلك
 قول الخليل الذى شاع عند العلماء ، وصار هو القول المعروف . والإجازة - على هذا القول -
 هى اختلاف الروى فى نفسه ، مع تباعد مخارج الحروف .
 والإجازة مأخوذة من إجازة الحبل ، وهى المخالفة بين قواه ؛ أو جواز المكان : أى
 تعديه ؛ لأن الشاعر تجاوز حرف الروى ؛ أو من التجوز ، وهو الإغماض فى الشيء أو
 التساهل .

وسمى الكوفيون الإجازة الإجازة بالراء ، من التعدى . كما سماها بعضهم الإعطاء ؛ لأن
 الشاعر أعطى الروى مالا يستحقه من الحروف .
 وقد اختلف العلماء فى وضع بعض الأمثلة تحت الإجازة أو الإكفاء ؛ نتيجة اختلافهم فى
 الحكم على تقارب مخارج رويها أو تباعده ، ولكننا نستطيع أن نطمئن إلى أن الأمثلة التالية من
 الإجازة ، وأرنتها على حروفها .

١ - الباء : ومخرجها من بين الشفتين : ذكر شفيق الكمالى أنه سمع نمر بن عدوان من بدو
 العراق يجمع بينها وبين الدال فى قوله^(٦) :

أمر جرى لى بالتقادير وإسباب غصبي عن اللى يريد والمأيريد
 البارحة يعقاب حين القمر غاب وحين الثريا كوكبت عالمغيب

وربما جمع بينهما لما يتصفان به من جهر وشدة ، وإن كان مخرج الدال طرف اللسان وأصول
 الثنايا .

(٤) التنوخى ١٣٤ . ابن السراج ١٠١ . والأشباع : الأنصار . واستلأم : لبس الأمة ، وهى سلاح الحرب .

(٥) ١٣٤ .

(٦) الشعر عند البدو ١٦٧ .

وذكر التبريزي أن الراجز جمع بينها وبين الشين واللام في قوله^(٧) :

إِنَّ بَنِي الْأَبْرِدِ أَنْخَالُ أَبِي
وإِنَّ عِنْدِي - إِنَّ رَكْبَتُ مِسْحَلِي -
سَمُّ ذَرَارِيحَ رِطَابٍ وَخَشِي

وأظن أن الروي هو الياء الساكنة ، وأن الأبيات لا إجازة فيها ، فالحروف الثلاثة التي جمع بينها متباعدة المخارج والصفات .

وذكر الأخفش أن العجبر السلولى جمع بينها وبين الراء واللام والميم ، في قوله^(٨) :

رَأَى مِنْ رَفِيقِهِ جَفَاءً : وَيَبِّعُهُ - إِذَا قَامَ يَبْتَاعُ الْقِلَاصَ - ذَمِيمٌ
خَلِيلِي : حُلَاً وَاتْرَكَ الرَّحْلَ ، إِنِّي بِمَهْلِكَةٍ ، وَالْعَاقِبَاتُ تَدُورُ
فَبَيْنَاهُ يَشْرِي رَحْلَهُ قَالَ قَائِلٌ : لِمَنْ جَمَلٌ رَخُو الْمِلَاطِ نَجِيبٌ ؟

قال الأخفش : « وهذه القصيدة كلها على اللام ، والذي أنشدها عربي فصيح ، لا يحتشم من إنشاده هذا . ونهيناه غير مرة ، فلم يستنكر مايجيء به » . ويبدو أن ابن جني أنكر هذا الجمع . قال البغدادي^(٩) : « قال أبو الفتح بن جني : هكذا أنشده أبو الحسن ، وهو بعيد ؛ لأن حكم الحروف المختلفة في الروي أن يتقارب مخرجها كما أنشد سيبويه في كتاب القوافي . والذي وجد في شعر العجبر السلولى :

مَبَاتٌ هَرِيمُ الصَّدْرِ شَتَّى يَعُدُّهُ كَمَا عِيدَ شِلْوٍ بِالْعَرَاءِ قَتِيلُ
فَبَيْنَاهُ يَشْرِي رَحْلَهُ قَالَ قَائِلٌ : لِمَنْ جَمَلٌ رَخُو الْمِلَاطِ ذَلُولُ ؟
مَحَلِّي بِأَطْوَاقٍ عِتَاقٍ كَأَنَّهَا بَقَايَا لُجَيْنٍ جَرَّسُهُنْ صَلِيلُ

وقال صاحب العباب : البيت للعجبر السلولى ، ويروى للمخلب الهلالي ، وهو ثابت في أشعارهما ، والقطعة لامية ، ووقع في كتاب سيبويه (نجيب) بدل (ذلول) وتبعه النحاة على التحريف ، وهي قطعة غراء .. » .

٢ - التاء : ومخرجها طرف اللسان وأصول الثنايا : ذكر الأخفش^(١٠) أن الراجز جمع

(٧) الكافي ١٦٧ . المسجل : الفرس . والذرايح : حشرات حمراء منقطة بسواد تطير . وهي من السموم والخشي : اليابس .

(٨) ٤٧ . القلاص : الإبل الشابة . جمع قلوص . والمهلكة : الهلاك . والملاط : جانب السنام .

(٩) خزنة الأدب ٢ : ٣٩٧ . يعدنه : يزرنه . والشلو : الطرف من الجسم . واللجين : الفضة .

(١٠) ٥١ . الموشع ٢٠ .

بينها وبين الفاء في قوله :

بالخيرِ خَيْرَاتٍ وَإِنْ شَرًّا فَآ
وَلَا أُرِيدُ الشَّرَّ إِلَّا أَنْ تَأْ

ورفض أن تكون الألف رويًا . والحق أن عدَّ هذا الكلام شعراً فيه تعسف شديد ، وأن رفض الألف متعسف أيضاً ، وخاصة إن عرفنا أن المراد (وإن شراً فشرًّا) و (أن تريد) فاختصر . ومخرج الفاء باطن الشفة السفلى وطرف الثنايا العليا ، وهي مهموسة رخوة ، أما التاء فشديدة .

وأيائل هذا الكلام مذكروه الألف أيضاً للتمثيل على اجتماع التاء والواو^(١١) :

قَدْ وَعَدْتَنِي أُمُّ عَمْرُو أَنْ تَأْ
نَمْسَحَ رَأْسِي ، وَتُفْلِنِي وَآ
وَتَمْسَحَ الْقَنْفَاءَ حَتَّى تَتَأْ

ولكنه أعلن هنا أن « التاء قريية المخرج من الواو ، وليست بأبعد من الواو من الراء . واللام من الباء . في قوله (قليل) و (تدور) و (نجيب) . وهذا من أقبح ما جاء لبعد مخرجها » ولو تساهل الألف في عد الألف رويًا لتخلص من مشاكل كثيرة .

وذكر أيضاً أن التاء اجتمعت والهاء ، مع بعد مخرجيهما وصفاتها . قال^(١٢) : « وقد وضعت العرب التاء مع الهاء في أشعارهما كثيرا . قال أبو النجم :

أَقُولُ إِذْ جِئْتُ مَدْبِجَاتِ
مَا أَقْرَبَ الْمَوْتِ مِنَ الْحَيَاةِ

ومنهم من يقول (الحياة) فيجعلها تاء في الوقف لثلاثا يختلف الروى ، كما فعل في الوصل . ولأن الوقف في القوافي يحىء على غير الوقف في الكلام » .

٣ - الجيم : ومخرجها من وسط اللسان وما فوقه من الحنك . وذكر أبو عمرو بن العلاء أنها

اجتمعت و الدال في قول الراجز^(١٣) :

يَا صَاحِبِي : أَدْرَجَا إِدْرَجَا
بِالدَّلْوِ ، لَا تَنْضِرْجَ انْضِرَاجَا

(١١) ٤٧ : ٥٢ . الموشح ٢٠ . تا : مختصرة من نصح . ووا : مختصرة من ونصح . وتتا : تبرز .

(١٢) ٨٧ . المديح : المزين .

(١٣) اللسان . مادة درج . الإدراج : الاستقاء في رفق . وتنضرج : تنفض . والمدراج : السريع المرو .

ولا أحبُّ الساقى المدراجا
كأنه محتضنٌ أولاداً

واعتقد أن الذى يَسَّرَ له ذلك كون الحرفين مجهورين شديدين حتى أبدلت الجيم دالا فى بعض الكلمات .

٤ - السين : ومخرجها من طرف اللسان والثنايا . ذكر ثعلب^(١٤) أن الراجز جمع بينها وبين الشين فى قوله :

أَلَذُّ من ظَهَرِ فَرَسٍ
يومٌ على بطنِ فُرْشٍ

ومخرج الشين من وسط اللسان وما فوقه من الحنك .

٥ - الطاء : ومخرجها طرف اللسان وأصول الثنايا . ذكر ابن قتيبة فى أدب الكتاب أن الراجز جمع بينها وبين الفاء فى قوله^(١٥) :

حَشُورَةُ الجَنِينِ ، مَعْطَاءُ القَفَا
لَا تَدْعُ الدُّهْنَ إِذَا الدُّهْنُ طَفَا
إِلَّا بِجَذَعٍ مِثْلِ أَتْبَاجِ القَطَا

وأنكر ابن السيد عليه ذلك وقال : « هذا الرجز نَبِهَ ابن قتيبة على أن الفاء حرف الروى فلذلك جعله من هذا الباب . وقد يجوز أن تكون الألف هى حرف الروى فلا يكون فى الرجز عيب ، ويكون خارجاً من باب الإجازة ، إلا أن تكون هذه الأبيات من قصيدة الترم الراجز فى جميعها الفاء حاشا البيت الذى ذكر فيه (القطا) فيكون حيثئذ من هذا الباب » .

٦ - وأطرف ماجاء فى هذا الباب الخبر الذى رواه دجيل فى قوله^(١٦) : « كان لى صديق متخلف يقول شعراً فاسداً مردولاً ، وأنا أنهاء عنه ، إذ أتانى فأنشدنى يوماً :

إِنْ ذَا الحُبِّ شَدِيدٌ لَيْسَ يَنْجِيهِ الْفِرَارُ
وَنَجَا مِنْ كَانَ لَا يَدُ شَقٍّ مِنْ ذَلِ المَخَازَى

(١٤) قواعد الشعر ٢٧ .

(١٥) الانقصاب ٢٣٦ . ٤١٤ . الحشورة : العظيمة . والمعطاء : التى تساقط شعرها . والدُّهْنُ : الزيل . والأتباج : الأوساط . يصف ناقة قد اشتد عطشها ففى تشرب الماء بما يظنُّ عليه من الزيل ولا تعافه .

(١٦) الأغاني (بولاق) ١٨ : ٤٣ . الخاسن والمساوى ١ : ١٠١ .

فقلت له : هذا لا يجوز : البيت الأول على الراء ، والبيت (الثاني) على الزاى . فقال :
لا تنقطه . فقلت له : فالأول مرفوع (والثاني) مخفوض . فقال : أنا أقول له لا تنقطه وهو
يشكله ! » .

الإكفاء

عرفنا أن العرب - قبل وضع علم العروض - أحسوا بفساد يلحق آخر الشعر دون أن
يحددوه : وسموه الإكفاء : بمعنى المخالفة والقلب . وأخذ العلماء اللفظ عنهم ، غير أنهم
أرادوا تحديده : فذهب الخليل ويونس بن حبيب والقراء وأكثر القدماء إلى أنه اختلاف
حركات الروى المطلق (المجارى) ، وذهب غيرهم إلى أنه اختلاف حرف الروى فى نفسه ،
وتعاقبه مع ما يقاربه فى المخرج .

وقد وقع الإكفاء كثيراً من العرب ، لأنهم لم يكونوا يفتنون إلى الفروق بين الحروف
المتقاربة المخارج ، قال الأخفش^(١٧) : « رأيتهم - إذا قربت مخارج الحروف ، أو كانت من
مخرج واحد ، ثم اشتد تشابهها - لم يفتن لها عامتهم .. وسمعت منه :

أَنَّ رَدَّ أَجَالٍ ، وفارق جِيرةً وصاح غرابُ البين ، أنت حزين ؟
تَنَادَوْا بأعلى سُحرةً ، ونجاوبتُ هَوادِرُ فى ساحاتهم وصهيل
فرددنا عليه هذا غير مرة .. على نفر من أصحابه ممن ليس بدونه ، كلهم لا يستنكر هذا » .

وأجمع العلماء على أن هذا غلط من العرب ، ولا يجوز لغيرهم ؛ لأن الغلط لا يجعل
أصلاً . قال عبد القادر البغدادي عن عبد اللطيف البغدادي فى شرح نقد الشعر لقدامة بن
جعفر^(١٨) :

« هذا فى النثر المسجوع ليس بعيب ، وأما فى النظم فأكثر ما يرتكبه الأعراب دون الفحول
والمشاهير . ولهذا لا أجيزه لشعراء زماننا ؛ كما لا أجيز لهم العيوب الباقية ، اللهم إلا فى الأرجاز
الحزبية التى تقال بديهاً ؛ فإنها تحتل ما لا يحتل الشعر الكائن عن روية وتمهل . فإن قيل :
فهل العرب تعرف حروف المعجم حتى تلزم بها ؟ قيل : إنها وإن لم تعرفها بأسمائها فإنها تعرفها

(١٧) ٤٣ . ٥٠ .

(١٨) خزائن الأدب ٤ : ٥٣٢ .

بأجراسها وتميز بينها بأصداثها ، ولهذا يلتزم الشاعر منهم حرف الروى ، فلا يخالفه إلا فى الأقل وإلى ما يقرب منه .. فإن قيل : فلم أجزت الإكفاء للعرب وحظرتة على أهل زماننا ؟ فنقول : العرب مطبوعون غير متعلمين ، وجفاة لا يعرفون الكتاب ، بل يقولونه بالسليقة . وأما المحدثون فأهل كتابة وتعلم وتعمل ، وإن كان العرب أيضاً غير خالين من تعلم وتعمل وكتابة . ولهذا قلما يقع الإكفاء وغيره من العيوب إلا من الأعراب الأقحاح البعداء عن التعليم والتخريج » ولهذا كان الإكفاء عندهم أقبح من الإصراف .

ويمكن أن نصنف الإكفاء إلى نوعين : ما وقع فى الحروف من المخرج الواحد . وما وقع من الحروف المتقاربة الخارج .

النوع الأول :

١ - الباء : اجتمعت والميم ، وكلتاها تخرج من بين الشفتين . قال أبو الدهماء - وكان من أفصح الناس - يهجو شاعرا من بنى عكل^(١٩) :

ويلُ الحبالى إن أصاب الركبَا
يستخرج الصبيان منه خدما

وأضيف إلى المخرج كون الحرفين مجهورين وإبدال أحدهما من الآخر فى بعض المواضع كما فى لهجة مازن .

٢ - الدال : اجتمعت والطاء ، ومخرجهما من طرف اللسان وأصول الثنايا ، ويجمع بينهما الجهر والشدة ، ولولا الإطباق فى الطاء لصارت دالا . قال الراجز^(٢٠) :

إذا نزلتُ فاجعلانى وَسَطَا
إننى شَيْخٌ لا أَطِيقُ العَنَدَا

٣ - الذال : اجتمعت والطاء ، ومخرجهما طرف اللسان وطرف الثنايا ، ولا يفصل بينهما غير انفتاح الذال وانطباق الطاء ، فأى خطأ أو عيب ينطلق بأحد الحرفين إلى أخيه . قال الراجز^(٢١) :

(١٩) الموشح ٢٣ .

(٢٠) الأخفش ٥٢ . ٩٥ . الموشح ٢٠ . ٢٣ . التنوخى ١٢٢ . الاقتضاب ٢٣٥ . ٤١٤ . اللسان . مادة عند . ألف باء : ٦٧ . ١٩٧ . والعند : الجانب .

(٢١) الاقتضاب ٤١٤ . ألف باء ٢ : ٧١ . الأقباض : جمع قبض . وهو العيب . والأس : الأصل . والجراميز : الخياض . جمع جرموز . والوجاز : الحجارة العسلية الفسحة .

كَأَنَّهُا وَالْعَهْدُ مَذْ أَقْبَاطُ
أُسُّ جَرَامِيْزٍ عَلَى وَجَاذٍ

٤ - الراء : اجتمعت واللام ، ومخرجها مادون طرف اللسان إلى منتهاه ، ويجمع بينهما كونهما مجهورين بين الحروف الشديدة والرخوة ، والخلط بينهما كثير عند الأطفال والكبار ، أنشد أبو خليفة الخصبي لرجل يصف الجعل^(٢٢) :

أَسْوَدُ كَاللَّيْلِ ، وَلَيْسَ بِاللَّيْلِ
لَهُ جَنَاحَانِ ، وَلَيْسَ بِالطَّيْرِ
يَجْرُ فِدَانًا ، وَلَيْسَ بِالشَّوْرِ

٥ - الزاي : اجتمعت والصاد ، ومخرجها طرف اللسان والثنايا . ويجمع بينهما كونهما رخوين من حروف الصغير . قال الراجز^(٢٣) :

كَأَنَّ فَاقَارُورَةً لَمْ تُغْفَصِ
مِنْهَا حِجَاجًا مُقْلَةً لَمْ تَلْخَصِ
كَأَنَّ صَيْرَانَ السَّهَاءِ الْمُنْقَرِ

٦ - السين : اجتمعت والصاد ، ومخرجها طرف اللسان والثنايا . ويجمع بينهما الرخاوة والهمس والصغير . ولولا الإطباق في الصاد لكانت سيناً . قال الراجز^(٢٤) :

إِنْ يَأْتِي لَصٌّ فَلْيَنْ لَصٌّ
أَطْلَسُ مِثْلُ الذَّنْبِ إِذْ يَعْتَسُ
سَوَقٍ حُدَاءً ، وَصَفِيرٍ نَسٍّ

النوع الآخر :

١ - التاء : اجتمعت والتاء في قول الشاعر^(٢٥) :

(٢٢) اللسان . مادة فدن . والفدان : الخواث .

(٢٣) الأخصش ٤٣ . الاقتصاب ٢٣٥ . ٤١٤ . اللسان . مادة كفأ . ألف باء ٢ : ١٣٩ . وتغفص : تغلق .
والحجاج : العظم الدائر حول العين . والمقلة : العين . وخص : ورم . والصيران : الجماعات . والمها : البقر الوحشي .
ونقر : وثب .

(٢٤) التوخى ١٢١ . الموشح ٢٠ . ٢٣ . الأطلس : الأسود المغير . ويعتس : يطوف بالليل . والنس : الزجر .

(٢٥) قواعد الشعر للشلب ٢٧ . ويقال : إن اليهود كانوا يبدلون التاء تاء . وعلى هذا فالشعر لا يكفاه فيه . لأن الشاعر

رُبَّ شَمٍّ سَمِعْتُهُ فَتَصَامَمْتُ ، وَعَنِ تَرْكُهُ ، فَكُنُفْتُ
 يَنْفَعُ الطَّيِّبُ الْقَلِيلُ مِنَ الرِّزْقِ ، وَلَا يَنْفَعُ الْكَثِيرُ الْحَيْثُ
 ومخرج الثاء من طرف اللسان وطرف الثنايا ، وكثيراً ما تبدل تاء ، بل تفعل ذلك بعض
 اللهجات في اطراد .

٢ - الحاء : اجتمعت والحاء في قول الراجز^(٢٦) :

أَزْهَرُ لَمْ يُولَدْ بِنَجْمِ الشُّعْ
 مُبِمْمٌ الْبَيْتِ ، كَرَمِ السَّنَخِ

ومخرج الحاء من وسط الحلق ، والحاء من أدناه ، ويجمع بينهما الرخاوة والمهمس .

٣ - الدال : اجتمعت والضاد في قول الراجز^(٢٧) :

هَلْ تَعْرِفُ الدَّارَ بَذَى أَقْبَاضِ
 لَمْ تُبْقِ فِيهَا دِيمٌ الرَّدَادِ
 إِلَّا الْأَنْثَايَ عَلَى وَجَادِ

ومخرج الدال من طرف اللسان وأصول الثنايا ، والضاد من حافة اللسان ومايلها من
 الأضراس ، وشَقَّتْ على بعض اللهجات فأبدلتها دالاً أو مايقاربها .

٤ - العين : اجتمعت والغين في قول الراجز^(٢٨) :

قَبَحَتْ مِنْ سَالِفَةٍ وَمِنْ صُدُغٍ
 كَأَنَّهَا كُثْبَةُ ضَبٍّ فِي صُقُغٍ

ومخرج العين من وسط الحلق ، والغين من أدناه .

٥ - اللام : اجتمعت والتون في قول الراجز يصف الإبل^(٢٩) :

بَنَاتُ وَطَاءٍ عَلَى خَدِّ اللَّيْلِ
 لَأُمٍّ مِنْ لَمْ يَتَّخِذْنِ الْوَيْلِ

(٢٦) الاقتضاب ٤١٤ . أزهر : أبيض . والشع : البخل . والمبم : المقصود لكرمه . والسنع : الأصل . وروى
 بالحاء ، فلا إكفاء فيه حيثئذ .

(٢٧) التنوخى ١٢١ . ذو أقباض : موضع . والديم : المطر يدوم في سكون ، جمع ديمة . والرّداد : السحب التي
 أراقت ماءها . والأنثاى : أحجار الموقد . والوجاد : أماكن حفظ الماء .

(٢٨) الأنخض ٤٩ . قواعد الشعر ٢٧ . الموشح ١٩ . ابن السراج ١٠٩ . التنوخى ١٢١ . التبريزى ١٦١ . الاقتضاب
 ٢٣٦ ، ٤١٤ . وروى : صقغ ، فلا إكفاء فيه على هذه الرواية .

(٢٩) الأنخض ٤٨ ، ٥٠ . الموشح ٢١ . ابن السراج ١٠٩ . التنوخى ١٢١ . شفيق الكمالى ١٦٦ . وأراد بالبيت الأول
 أنهن ذلن الليل وتعمكن فيه . وأنقت الناقة : أخذت في السن : والسلامى العظم الرقيق الصغير في اليد والرجل .

لايشتكين عملا ما أنقبن
مادام مخ في سلامي أو عين

ومخرج اللام مادون طرف اللسان إلى منتهاه وما فوق ذلك يليها إلى الشفتين الرء فالنون ، وجمع بينهما كونها مجهورين بين الشدة والرخاوة حتى إن إحداهما تبدل من الأخرى .

٦ - الميم : اجتمعت والنون كثيراً ، حتى قال الأخفش (٣٠) : « وقد سمعت من العرب مثل هذا ما لا أحصى . قالت بنت أبي مسافع الأشعرى ترثيه (٣١) :

وماليتُ غَريفِ ذو أَظافيرِ وإقدامِ
كِحَبِيٍّ إِذ تَلَقَّوْا وَ وَجوهُ القومِ أَقرانِ
وأنت الطاعنُ النَّجلاء ، منها مُزِيدُ آن
وفي الكفِّ حُسام صا رَمُ أبيضُ خذام

ومخرج الحرفين متباعداً : فالنون مما دون طرف اللسان إلى منتهاه ، والميم من بين الشفتين ، ولكن يجمع بينهما كونها حرفين مجهورين ، بين الشدة والرخاوة ، فيها غنة ، تبدل إحداهما من الأخرى .

ونلاحظ في الإجازة والإكفاء أن غالبية الأمثلة من الرجز ، الذي ينظمه ناظمه في ارتجال وسرعة ودون تعمل ، فيحمل كثيراً من ملامح صاحبه النطقية ، سواء كانت ملامحه الخاصة أو ملامح قبيلته . ولذلك يدور في خلدي أن الفروق في الحروف - التي يدعى الخلط بينها - لم تكن واضحة لدى قائل هذه الأرجاز ، بحيث لم تختف عليه وحده ، بل على أصدقائه من قومه . فهي معيبة عندنا ، ولكنها لم تكن كذلك عندهم .

الإصراف

الإصراف اختلاف حركة الروى (المجرى) بالفتح مع الضم أو الكسر ، أخذ من قولهم : صرفت الشيء : أى أبعدته عن طريقه ، كأن الشاعر صرف الروى عن طريقه الذى كان

(٣٠) ٤٥ .

(٣١) الأخفش ٤٣ . ٥٠ . ٩٥ . الموشع ١٩ . ٢٠ . ٢٣ . التنوخى ١٢٠ . التبريزى ١٦١ . اللسان . مادة كفا . وخنا . أشعر القريض لأحمد تيمور ٥٨ . الكمال ١٦٤ - ١٦٧ . الغريب : الغابة . والحب : الحبيب . والنجلاء : الواسعة . والمزبد : الدم المتدفق ذو الزبد . وآن : حار ساخن . وخذام : قاطع .

يستحقه من مماثلة حركته لحركة الروى الأول .

وسماه بعضهم الإصراف ، وهو فى الأصل مجاوزة الحد والاعتدال .

ولم يذكر الخليل ولا الأخفش الإصراف ، ويبدو أنها لم يعرفا وقوعه فى الشعر (٣٢) .
ولكن المفضل الضبي ذكره (٣٣) ، وروى المبرد مقطوعة جمعت الحركات الثلاث (٣٤) :

تُكَلِّفُنِي سَوِيْقَ الْكَرْمِ جَرْمٌ وَمَا جَرْمٌ وَمَا ذَاكَ السَّوِيْقُ ؟
وَمَا شَرَبُوهُ وَهُوَ لَهُمْ حَلَالٌ وَلَا قَالُوا بِهِ فِي يَوْمِ سَوَقٍ
فَأَوَّلَى ثُمَّ أَوَّلَى ثُمَّ أَوَّلَى ثَلَاثًا يَا بَنِي عَمْرِو أَنْ تَرَوْقَا

وصرح التنوخى أن الأجود فى مثل هذا الشعر تسكين الروى .

وعلى الرغم من ذلك جاء الإصراف فى قواف يتعذر تسكينها ، لأنها موصولة بهاء متحركة أو ساكنة ، مثل قول عمران بن حطان الخارجى :

الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي يَعْفُو وَيَشْتَدُّ انتِقَامُهُ
فَهَنَّاكَ مَجْرَأَةُ بَنِي ثَوْرٍ كَانَ أَشْجَعَ مِنْ أُسَامَةَ

ومهما يكن من شيء فالإصراف قليل كل القلة فى الشعر للمخالفة الصوتية الجلية فيه .
ولذلك فصله جماعة من العلماء عن الإقواء ، وأعطوه اسمه الخاص به ، لأنه أقبح من الإقواء . ولم يفرق غيرهم بينهما ، واقتصروا على اسم واحد هو الإقواء ، باعتبار أنها اختلاف فى حركة الروى . وأنكره جماعة أئمة .

الإقواء

اختلف العلماء فيه اختلافهم فى أكثر المصطلحات التى أخذوها من أفواه العرب : فذهب بعضهم إلى أنه الإقواء ، أى نقص العروض عن الضرب ، نحو قول النابغة الذبياني (٣٥) :

لَا رَأَتْ مَاءَ السَّلَى مَشْرُوبًا وَالْفَرَثَ يُعْصَرُ فِي الْإِنَاءِ - أَرَنْتِ
فوزن عروضه (مفعولن) وضربه (متفاعلن) فزاد العجز بذلك على الصدر زيادة قبيحة ،

(٣٢) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٣١ .

(٣٣) كافى التبريزى ١٦١ .

(٣٤) التنوخى ١١٧ .

(٣٥) السل : جلدة فيها الجنين من الناس والوحاشى . والفريث : الزيل فى الكرش .

وعلى هذا رأى يصير الإقواء عيباً في العروض لا القافية .
 وذهب الخليل وقطرب إلى أنه اختلاف حروف الروى أى الإكفاء . ولم يشع هذان
 الرأيان .

وذهب أبو عمرو بن العلاء إلى أنه اختلاف حركة الروى (المجرى) مطلقاً ، بالضم أو
 الكسر أو الفتح .
 ولكن القول الذى استقر عند العلماء هو قول الأخفش الذى أعلن فيه أن الإقواء
 اختلاف المجرى بالكسر والضم فقط .

ورد أكثر العلماء هذا الاسم إلى قولهم : أقوى القاتل حبله : إذا خالف بين قواه ، فجعل
 إحداهن قوية والأخرى ضعيفة ؛ ورده جماعة إلى قولهم أقوت الدار ، إذا خَلَّتْ ، سميت
 القافية بذلك لخلوها من الحركة التى بنيت عليها .

والإقواء أكثر العيوب انتشاراً في الشعر القديم ، قال الأخفش^(٣٦) : « وقد سمعت مثل
 هذا من العرب كثيراً ما لا يُحصى . قَلَّ قصيدة ينشدونها إلا وفيها الإقواء . ثم لا يستذكرونه ،
 وذلك لأنه لا يكسر الشعر . وكل بيت منها شعر على حياله » .

وطبيعى أن يطنى مثل هذا العيب عند صفار الشعراء وجُفَاتهم ، قال قدامة^(٣٧) :
 « وهذا في شعر الأعراب كثير ، وفيمن دون الفحول من الشعراء » .

ولكنه لم يقتصر عليهم ، بل تسرب إلى شعر الأئمة ، مثل : النابغة الذبياني وبشر
 ابن أبي خازم اللذين اشتهر إقواؤهما ، ومثل امرئ القيس وزهير وغيرهما في أبيات مفردة^(٣٨) .
 ولذلك فإن محمد بن سلام الجمحي تساهل كل التساهل في قوله^(٣٩) : « لم يقو من هذه
 الطبقة [الأولى] ولا من أشباهها أحد إلا النابغة .. » .

وقد علل العلماء انتشار الإقواء على هذه الصورة بوقوف الشعراء على قوافيهم بالنسكين ،
 والحق أننا لانستطيع أن نتصور إمكان مجيء قصيدتى عميرة بن طارق اليربوعي^(٤٠) اللتين
 يكاد يتعاقب فيهما بيت مكسور وآخر مضموم إلا على هذا الأساس ، أو على نطق الروى

(٣٦) ٤٢ . ابن السراج ١٠٧ .

(٣٧) نقد الشعر ١٠٩ . الموشح ٢٢ : ١٣٢ .

(٣٨) انظر مقال « الإقواء في الشعر الجاهل » الذى نشره الدكتور نوري حمودى القيسى في مجلة كلية الآداب بجامعة
 بغداد ١٩٦٥ .

(٣٩) طبقات فحول الشعراء ٥٥ . خزائن الأدب ١ : ٢٨٦ .

(٤٠) نقائض جرير والفرزدق ١ : ٥١ .

بلهجة فيها نوع من الإمالة تجعل الشاعر لا يفتن إلى الاختلاف^(٤١) .
وحاول الأستاذ محمد عبد العزيز الدباغ^(٤٢) أن يبرر انتشار الإقواء : فزعم أن الشاعر كان يستعمله قصداً لتأكيد الكلام وتقريره ، وتنبيه السامعين إلى نقطة معينة يريد أن يوجههم إليها ، ولكن هذا الرأي الغريب لا تدعمه الحجج التي أتى بها ، ولا المواضع التي وقع فيها الإقواء من القصائد .

وقد اختلف أهل النحو والعروض^(٤٣) في إنشاد الأبيات التي وقع فيها الإقواء : فذهب الأولون إلى أنها أنشئت على المجرى الأصلي للقصيدة ولم يراع الموقع الإعرابي للقافية ، بل وضع لها ابن هشام قاعدة خاصة ، فصرح بأن من جملة المواضع التي يقدر فيها الإعراب ما اشتغل آخره بحركة القافية .
وذهب الآخرون إلى النقيض ، وقالوا : إنها تقرأ وفق ما يقتضيه النحو ، وإلا فاعُدَّت عيباً عروضياً .

ووافق الدكتور إبراهيم أنيس النحويين ، وقال^(٤٤) : « لو صحت مثل هذه الروايات يجب أن تعد خطأ نحوياً لا خطأ شعرياً ، فالشاعر صاحب الأذن الموسيقية ، والحريص على موسيقى القافية ، لا يعقل أن يزل في مثل هذا الخطأ الواضح الذي يدركه حتى المبتدئون في قول الشعر ، بله النابغة وأمثلة من شعراء الفحول .. وبذلك يكون الشاعر قد أخطأ في قواعد النحو لا في الموسيقى الشعرية .. وعلى هذا فما يسمى بالإقواء أو الإصراف لا وجود له في الشعر العربي قديماً أو حديثه » .

وغفل الجميع أن الخليل والأخفش وسيبويه - حين حكوا عن العرب ما حكوا - كانوا يشافهونهم ويسمعونهم ، ويسجلون ما يؤديه عيانهم .
وعلى الرغم أن الإقواء غير جائز للشعراء المحدثين فقد التقطه بعض الشعراء في العصور الإسلامية ، وهذبه ، ونظمه ، فجعل منه فناً خاصاً تعتمد فيه الإقواء معاقباً بين بيت مكسور وآخر مضموم . وقد سمي هذا الفن القواديس ، تشبيهاً بقواديس الساقية (أوعية الساقية) لارتفاع بعض قوافيه في جهة ، وانخفاضها في جهة أخرى ، وأول من جاء به في شكله الفني

(٤١) الشعر الجاهل ٢٩ .

(٤٢) مجلة دعوة الحق بالرباط - العدد الخامس - السنة السابعة - عن نوري القبسي ١٣ - ١٥ .

(٤٣) الإرشاد الشافعي ١٧٢ - ١٧٣ .

(٤٤) موسيقى الشعر ٢٦١ - ٢٦٢ .

طلحة بن عبيد الله العوفى . ومثاله قوله من قصيدة له مشهورة طويلة^(٤٥) :

كم للدمى الأبيكار بال خبتين من منازل
بمهجنى للوجد من تذكّارها منازل
معاهد رعيّلها مُثْمَنَجِر الهَواطِل
لما نأى ساكنها فأدمعى هواطِل

السُّنَاد

اختلف العلماء فى السناد أيضاً : فقال أبو عبيد : اختلاف الأرداف ، وقال : الزجاجى : كل عيب سوى الإقواء والإكفاء والإيطاء ؛ وقال الرماني : اختلاف ما قبل الروى وما بعده من حركة أو حرف ؛ وقال غيرهم : هو الإقواء ؛ وقيل : هو اختلاف حركة الروى (المجرى) بالفتح ؛ وقيل : اختلاف الحذو والتوجيه والإشباع ؛ وقيل : اختلاف الحروف اللازمة قبل الروى ، وهى الردف والتأسيس .

ثم استقر الأمر على أن السناد اختلاف ما يراعى قبل الروى من الحروف والحركات . واتفق أكثر الكاتبين على أن هذا الاسم مأخوذ من قولهم : خرج بنو فلان إلى القتال متساندين : أى خرجوا على رايات شتى ، دون قائد واحد ، فهم مختلفون متنازعون . وكذلك القصيدة التى وقع فيها هذا العيب اختلفت أبياتها ، ولم تألف على حسب ماجرت به العادة فى انتظام القوافى .

وقال بعضهم : إنه مأخوذ من مساندة بيت إلى بيت ، إذا كان كل واحد منها ملق على الذى يجواره دون استواء .

ويتضح من هذا أن السناد خلل فى التماثل الصوتى الذى أراد الشاعر العربى أن يحققه لقوافيه ، ولذلك نجد اختلافاً واضحاً بين العلماء فيه جملة وتفصيلاً بين من يريد أن يحقق التماثل التام ويرى أنه « قد تغلط مقاحيم الشعراء وثنيانهم^(٤٦) » ، ومن يرى ذلك عبثاً فادحاً ، و« اشتراطات العلماء التى ذكروها تحكّم وتعت ليس إلا^(٤٧) » ، ومن توسط بين الفريقين ،

(٤٥) النعمة ١ : ١٧٨ . الدمى : العرائس . والخبث : التسع من بطن الأرض . والمهجة : الروح . والمعاهد : المنازل . والرعيّل : السرب . والمثمنجر : السائل المنصب . والهواطِل : السحب المطرة .

(٤٦) الموشح ٢٣ . المقحم : الذى يقحم شيئاً إلى أخرى وليس بالبازل ولا المستحكم . والثنيان : العاجز الواهن .

(٤٧) المرشد ٣٧ .

وعاب أنواعاً ، وأجاز أخرى دون عيب ملحوظ .
 وأنواع السناد - على التعريف الشائع - خمسة : اثنان يلحقان الحروف ، وهما سناد
 التأسيس والردف ؛ وثلاثة تلحق الحركات ، وهي سناد الحذو والإشباع والتوجيه .

سناد التأسيس

هو تأسيس قافية وإهمال أخرى ، كقول ابن السليمان^(٤٨) :
 لو أن صدورَ الأمرِ يبدؤنَ للفتى كاعقابِهِ لم تُلقَهِ يَتَنَدَّمْ
 لَعَمْرِي لَقَدْ كَانَتْ فِجَاجُ عَرِيضَةٍ وَلَيْلُ سُخَامِي الْجَنَاحِينَ أَذْهَمَ
 إِذِ الْأَرْضُ لَمْ تَجْهَلْ عَلَى فُرُوجِهَا وَإِذْ لِيَ عَنْ دَارِ الْهَوَانِ مُرَاغَمَ
 أَسَسَ الْبَيْتِ الْآخِرِ ، وَأَهْمَلْ مَا قَبْلَهُ . وهذا السناد قليل حتى إن الدكتور إبراهيم أنيس^(٤٩)
 أعلن أنه لا يعرف شاعراً ارتكبه .

وصرح المعري أن هذا السناد قد يقل قبحه إذا ماعدن الشاعر عن كسر الإشباع في القافية
 المطلقة قال^(٥٠) : « وَيُحَسِّنُ مِنَ السِّنَادِ الَّذِي يَجِيءُ فِي الْمَطْلُوقِ الْمُؤَسَّسِ أَنْ تَكُونَ حَرَكَةُ الدَّخِيلِ
 فَتَحَةً ، لِأَنَّهُ يَقْرُبُ بِذَلِكَ مِنَ الْمَجْرَدِ .. وَفِي مَجِيءِ الْفَتْحَةِ بَعْدَ التَّأْسِيسِ مَا يَخْرِجُ السَّامِعَ عَنِ
 الْعَادَةِ . لِأَنَّ أَكْثَرَ مَا أُسِّسَ مِنْ أَشْعَارِ الْعَرَبِ إِنَّمَا يَكُونُ بَعْدَ أَلْفِهِ كَسْرَةٌ كَحَامِلٍ وَرَاسِمٍ . وَفِي
 قَصِيدَةِ الْعِجَاجِ [غَيْرِ الْمُؤَسَّسَةِ]

مُكْرَمٌ لِلْأَنْبِيَاءِ خَاتِمِ
 فَإِنْ رَوَى بِكسر التاء فهو أشنع ، وإن روى بفتحها فهو أسهل » .

سناد الردف

هو إرداف قافية وإهمال أخرى ، مثل قول أحمد شوقي :
 فَازَوْرَ غَضْبَانًا ، وَأَعْرَضَ نَافِرًا حَالٌ مِنَ الْغَيْدِ الْحَسَنِ عَرَفَتْهُ

(٤٨) الفجاج : الطرق الواسعة بين الجبال . جمع فج . والسخامي : الأسود كالفتح . والأدهم : الأسود . وتجهل :
 تغمض وتبهم . والفروج : المواضع الخفيفة . جمع فرج . والمرغم : المهرب والرحلة .
 (٤٩) موسيقى الشعر ٢٧٣ .
 (٥٠) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٢٠ .

في قصيدته المردفة التي مطلعها :

السحر من سود العيون لقيته والبابل بلحظهن سُبْتُهُ

وقد اتفق العلماء على جواز تعاقب الواو المضموم ما قبلها والياء المكسور ما قبلها في الردف دون عيب ، للتقارب بين صوتيهما . وهذا التعاقب كثير في الشعر ، أعلن التنوخي^(٥١) أنه لا يحاط به لكثرتة .

ولم يكتف بعض العلماء بهذا التساهل ، بل أجاز سناد الردف كله ، ورأى أنه من العيوب الحقيقية ، وخاصة إذا ما اجتمع هو وما يخفف من التباين في جرس الأبيات . وقد عبر الدكتور إبراهيم أنيس عن قريب من هذا الرأي في مناقشته للبيتين :

إذا كنت في حاجة مرسلأ فأرسل حكيمأ ولا تُوصِه
وإن بابُ أمر عليك التوى فشاور ليبيأ ولا تَعَصِه

فقال^(٥٢) : « فحين نستعرض شعر القدماء والمحدثين ، لانكاد نظفر بتلك الظاهرة التي سموها (سناد الردف) إلا مع ياء المد وواو المد ، ويشترط أن يلي الروى تلك الهاء التي تسمى وصلاً . كما في البيتين السابقين . فإذا نحن حللنا القافية في هذين البيتين وجدنا أن الكلمتين (توصه) و (تعصه) تشتركان في أمور : ١ - حرف التاء والصاد والهاء ٢ - كسرة الصاد وكسرة الهاء ؛ كما نلاحظ أن واو المد في (توصه) قد جعلت معادلة لحركة قصيرة ومعها حرف من الكلمة الأخرى (تعصه) ، وتلك الحركة هي فتحة التاء مضافاً إليها حرف العين . وقد قررنا آنفاً أن حرف المد يعادل حركة قصيرة معها حرف من الحروف ، فالمعادلة الصوتية في قافية البيتين قد تبدو محققة ، ولكننا نعلم أن أصوات اللين بطبيعتها أوضح في السمع ، وعلى هذا فنسبة الوضوح السمعى في الفتحة ومعها العين من كلمة (تعصه) أقل من نسبته في واو المد من كلمة (توصه) . تلك هي الحقيقة الصوتية التي تجعل سناد الردف نابياً في السمع غير مستساغ .. لأن الأذن - وقد تعودت نسبة خاصة من الوضوح السمعى في القافية .. تأبى الرجوع عنها ، وتنفر مما يمكن أن يقل عن هذه النسبة .. فإذا أضيف إلى هذا أن ما يتكرر من أصوات القافية حيثئذ سيصبح مقصوراً على الروى أدركنا السبب في نفور الذوق الموسيقى مما يسمى سناد الردف ، ولكن زيادة هاء الوصل بعد الروى تكثر من الأصوات المكررة في أواخر الأبيات . ويتبع هذا أن يقل شعورنا بغرابة القافية ، وربما تقبلتها الأذان حيثئذ ، ولهذا لا يكاد يرى بعض المحدثين غرابة أو شذوذاً في قافية البيتين السابقين » .

سناد الحَذْو

هو اختلاف الحذو بفتح مع كسر أو ضم ، كقول عمرو بن الأيهم التغلبي^(٥٣) :

ألم تَرَ أَنَّ تَغْلِبَ أَهْلُ عِزٍّ جِبَالُ مَعَاقِلٍ مَا يُرْتَقِينَا
شَرِينَا مِنْ دِمَاءِ بَنِي عُقَيْلٍ بِأَطْرَافِ الْقَنَا حَتَّى رَوِينَا

ففتح حذو البيت الأول ، وكسر الآخر ، وقول عمرو بن كلثوم في وصف الدروع^(٥٤) :

إِذَا وُضِعَتْ عَنِ الْأَبْطَالِ يَوْمًا رَأَيْتَ لَهَا جُلُودَ الْقَوْمِ جُونا
كَأَنَّ مُتَوْنَهُنَّ مُتَوْنُ غُدْرٍ تُصَفِّقُهَا الرِّيحُ إِذَا جَرَيْنَا

فضم حذو البيت الأول وفتح الآخر .

ولم يعب الأدباء اجتماع الكسر والضم اقتداءً باجتماع الياء والواو في الردف ، كما نرى في معلقة عمرو بن كلثوم ، بل في الشعر المردف كله ، إلا إذا التزم الشاعر ما لا يلزمه من التقيد بالواو وحدها أو الياء وحدها .

وذهب الأدباء إلى أن سناد الحذو أقبح من سناد الإشباع والتوجيه وذهب المعري إلى أنه في الشعر المقيد أشنع منه في الشعر المطلق^(٥٥) .

سناد الإشباع

هو اختلاف الإشباع ، وقد أطلق المبرد الحكم وأوجب عدم اختلافه . فقال^(٥٦) : « لا تختلف حركة الدخيل بنة ، فإن كان ذلك فهو سناد ، وهو أحد العيوب » وتابعه في ذلك أكثر العلماء الذين استقبحوا الاختلاف وكرهوه .

وأجاز الخليل تعاقب الحركات ، لأن الأصل في حركة الدخيل عنده أن تحرك بأية حركة ، حتى إنه أهمل تسميتها . وهو الذي سمي الإشباع .

(٥٣) المعاقل : الحصون المنيعة ؛ جمع معقل . والقنا : الرماح . والمفرد قناة .

(٥٤) الجون : السود ، من الصدا . والمتون : الظهور ؛ جمع متن . والغدر : ما غادره المطر من ماء . وتصفيقها :

تلاعب بها .

(٥٥) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٢٩ .

(٥٦) ١١ .

أما الأخفش فوقفه الذى يعكسه كتابه غامض ، ولعل سبب ذلك مالحق الكتاب من تحريف .

فمرة يتفق مع الخليل ويقول^(٥٧) : « لا أبالى الحركة التى بعد التأسيس أن تختلف ولا أعده عيباً وهو قليل . وكان الخليل يجيزه » .

وأخرى يتفق مع المبرد أو يكاد ، ويقول^(٥٨) : « قد يلزمون الكسر قبل هذه الكاف ، ولا يجيزون غيره ، وكذلك قاله أكثر الشعراء . وما أرى اختلاف ذلك إلا سناداً ؛ لأن الشعراء لم تقله إلا هكذا أو قبله تأسيس .. ولا يحسن أن يجتمع فتح وكسر ولا ضم ولا كسر وضم ؛ لأن ذلك لم يُقل إلا قليلاً .. وجميع ماسمنا من الشعر على هذا إلا الشيء القليل يشذ » . وتدرج العلماء بهذا السناد فى القبح فأخفه قبحاً عندهم ما اجتمع فيه الضم والكسر : مثل قول الشاعر :

وكنّا كُفُصْنَى بَانَةٍ ، ليس واحدٌ يزول على الحالات عن رأى واحدٍ
تَبَدَّلَ بى خِلاً فخالَتُ غيرَه وخَلَّتْهُ لما أراد تباعدى
بل أجازته كثيرون ولم يعدوه عيباً . وأقبح منه ما اجتمع فيه الفتح والكسر كقوله :
ياخلُ ، ذات السَّوِ والجداولِ
تطاوَلِ ماشئت أن تطاولِ

أو الفتح والضم كقوله :

يا من له النعمُ التى بالشكر ليس تُقابل
لم يُعرضوا جهلاً بها لكن ذاك تجاهل

وعلى الرغم من اتفاقهم - أو اتفاق أكثرهم - على هذا التدرج اختلفوا على موضع سناد الإشباع من بقية أنواع السناد : فقال ابن كيسان^(٥٩) : « أقبح ما يكون السناد فى حركة الحرف الذى يسمى الدخيل » فجعله أقبحها على الإطلاق .

وقال المعرى :^(٦٠) « لم يفرقوا بين المقيد المجرد والمقيد المؤسس ، وهو عندى فى المؤسس أقبح ، لأنه يختلف الحرف بالحركات بين حرفين لازمين . وإذا كان المقيد مجرداً لم يكن قبل

(٥٧) ٢١ .

(٥٨) ٢١ : ٣٨ .

(٥٩) تنقيب ٥٥ .

(٦٠) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٣١ .

التوجيه حرف لازم « فجعله أقبح من التوجيه فقط : لشذوذه بين عدة حروف ملتزمة على حين لا يصحب التوجيه شيء ملتزم .

وقال ابن السراج^(٦١) : « اختلاف التوجيه أسهل من اختلاف الحذو ، واختلاف الإشباع أسهل » . فجعله - لو صح فهمي - أقل أنواع السناد قبلاً .

سناد التوجيه

هو اختلاف حركة التوجيه . واختلف موقف العلماء منه : فتساهل الأخفش وأجازته مطلقاً لكثيرته ، وأباح الجمع بين الفتح والضم والكسر دون عيب ، لأن الحركات تختلف هي والحروف فهي أضعف وأقل ظهوراً ، فجاز فيها عندهم ما لم يجر في الحروف . ومثاله قول رؤبة^(٦٢) :

وقاتم الأعماقِ خاوى المُخْتَرَقِ
أَلْفَ شَتَّى ليس بالراعى الحَقِيقِ
شَذَابَةٌ عنها شَذَا الرُّبْعِ السُّحُوقِ

وسار الخليل على ما ألفنا في أنواع السناد الأخرى ، فأباح الجمع بين الضم والكسر ، كما يجمع بين الواو والياء في الردف ، وعاب الجمع بين الفتح والضم أو الكسر ، وسماه السناد ، على حين سماه أبو عبيدة وابن قتيبة الإجازة ، وشذ كراع النمل فأباح الجمع بين الفتح والضم أو الكسر ، وعاب الجمع بين الضم والكسر ، فالأبيات الثلاثة السابقة غير معيبة إذن عند الأخفش ، على حين يعيب الخليل البيت الأول ، ويعيب كراع البيت الثاني .

وقد فضل الدكتور إبراهيم أنيس^(٦٣) رأى الخليل لقربه إلى النظريات الصوتية الحديثة التي ترى بين الضمة والكسرة وجوه شبه لائتراكها بينهما وبين الألف ، ولاحظ أن الشعراء استحسنوا في الأعم الأغلب التزام التوجيه الواحد ، ولم يخرجوا عليه إلا في أبيات قلائل . ولاحظ حازم القرطاجني^(٦٤) أن شعراء الجاهلية كانوا أحرص على هذا الالتزام من شعراء الإسلام .

(٦١) ١١٢ .

(٦٢) القاتم : المفبر ، والأعماق : الأطراف البعيدة من الصحراء . والمخترق : المر . وألف : جمع . وشتى : متفرقة . يصف الحيوانات . والحقق : الأحمق . والشذا : الأذى . والربع : الحمر ، والسحق : البعوضة .

(٦٤) منهاج البلاغ ٢٧٤ .

(٦٣) موسيقى الشعر ٢٦٨ .

وتشدد بعضهم وأراد أن يحقق التماثل الصوتي التام لقوافي القصيدة كلها ، فأعلن أن توجهه القصيدة يجب أن يكون حركة واحدة : فتحة أو كسرة أو ضمة ؛ ولم يجر أن تتعاقب فيه الحركتان أو الثلاث .

ومهما يكن من شيء فالفتات كلها تتفق على أن تعاقب الضمة والكسرة أخف من تعاقب الفتحة معها ، وأن عدم التعاقب ألبته أحسن الأحوال .

وذهب ابن السراج إلى أن هذا السناد أسهل من سناد الحدو ، أما الخليل فذهب إلى أنه أفحش من سناد الإشباع ، وربما كان ذلك هو الذي دعا ابن جني إلى أن يناظر بينه وبين الإقواء في قوله : إنه يقوم في القوافي المقيدة مقام ذاك في القوافي المطلقة .

التحرير

التحرير تنويع الضرب (تفعيلة الروى) بالبحر الواحد : بأن يأتي البيت الأول من ضرب ، (والثاني) من آخر . أخذوه من الحرد في الرجلين ، وهو تقبض إحداهما في السير خلقة : أو من الرجل الحريد أى المنفرد المنزول .

وهو في القوافي شبيه الإقعاد (تنويع العروض) في العروض ، غير أن هذا يكاد يختص ببحر الكامل . على حين لا يختص التحرير ببهر معين ، وحظر العلماء العيين كليها على الشعراء المتأخرين .

والأمر الغريب أن ما طلعت عليه من كتب أجمعت على التمثيل للتحرير بالبيتين التاليين من بحر الطويل :

إذا أنت فضلتَ امرأً ذا براعةٍ على ناقص كان المديحُ من النقص
ألم تر أن السيفَ ينقص قدره إذا قيل : هذا السيف خيرٌ من العصى
وضرب البيت الأول منه مفاعيلن والآخر مفاعلن ؛ الغريب أنهم يفعلون ذلك على الرغم من أن أكثرهم ينه أن البيتين من قصيدتين مختلفتين وليس من واحدة ؛ فلا يصح إذن الجمع بينهما ولا الحكم بأن فيها عيباً ما .

التنافر

أحب العرب مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، وعدوها البلاغة التي يسعى إليها الساعون ، وكذا فعل نقاد القوافي الشعرية ؛ إذ طلبوا إلى الشاعر أن يكون جرس قوافيه متسقاً مع الظرف الذي يتحدث عنه ، أو مع شخصيته .

ودفعهم هذا إلى عيب القوافي التي تجلت فيها الرقة المفرطة في الموضع الذي لا يدعو إليها . عابوا عبيد الله بن قيس الرقيات في قصيدته الياثية التي أشرت إليها سابقاً ، وأبا العتاهية في قوله (٦٥) :

ياواها لذكر الله ياواها
لقد طيب ذكرُ الله بالتسيح أفواها
ووصموها بالتخث .

وعابوا القوافي الحوشية الغريبة التي أتى بها الشعراء المتحضرون ، على حين اغتفروها للقدماء ؛ لأنهم عاشوا في غير مجتمعهم ، وتحدثوا بألفاظ غير ألفاظهم (٦٦) قال أبو العتاهية لمحمد بن مناذر : إن كنت أردت بشعرك العجاج ورؤية فما صنعت شيئاً ، وإن كنت أردت شعر أهل زمانك فما أخذت مآخذهم ، رأيت قولك : (ومن عاداك لآقى المرميس) أى شئء المرميس ؟ (٦٧) ، بل بلغ بهم الأمر أن عابوا الأعراب الذين عاشوا في العصر العباسي ، ودخلوا الخواضر واستمروا ينظمون الشعر الغريب ، مثل أبي حزام غالب بن الحارث العكلى ، وأحمد بن جحدر الخراساني ، ومحمد بن عبد الرحمن الغريبي الكوفي ، ومحمد بن علقمة التيمي ، بل شارك في هذا النقد من صناعتهم البحث عن الغريب كاللغويين من أمثال ابن الأعرابي الذي سمع الكوفي يقول (٦٨) :

وما شبرقت من تنويفية بها من وحي الجن زيزيزم
فقال له : إن كنت جاداً فحسيك الله .

(٦٥) الموشع ٢٥٩ .

(٦٦) الموشع ٣١١ .

(٦٧) الموشع ٣٦٩ .

(٦٨) نقد الشعر ١٠٠ - ١٠٣ . الموشع ٣٥٤ - ٣٥٥ . شبرقت : جرت وقطعت . والتنويفية : الصحراء الواسعة البعيدة الأطراف . والوحي : الصوت والكلام الحق . والزيزيم : صوت الجن .

وأضيف هنا الألفاظ ذات الجرس الذى تنفر منه الأسماع المرهفة ، التى رققها الحضارة وأرهفتها . فقد استخدم جرير الأموى لفظ بوزع علماً على من تغزل فيها ، فعابوه عليه . ولكن السيد الحميرى العباسى وقع فى غلطة جرير . فقال ابن رشيق^(٦٩) : « وأما قول السيد الحميرى . . فإنه ثقیل من أجل بوزع ، وأنكر هذه اللفظة عبد الملك بن مروان على جرير ، فما ظنك بالسيد الحميرى . وكلما كانت اللفظة أحلى كان ذكرها فى الشعر أشهى ، اللهم إلا أن يكون الشاعر لم يزور الاسم ، وإنما قصد الحقيقة لإقامة الوزن ، فحينئذ لاملامة عليه ، ما لم يجد الكنية مندوحة » .

ولا يقتصر الثقل على الأعلام بل قد تجده الآذان فى أية قافية ، مثل تلك التى استعملها كلثوم بن عمرو العنابى فى قوله :

فَتَ الْمَادِحَ إِلَّا أَنَّ السُّنَا مُسْتَنْطَقَاتُ بِمَا تُخْفِي الضَّمَايِر
قال المرزبانى^(٧٠) : « قال (الضماير) فختم البيت منها بأثقل لفظة ، لو وقعت فى البحر لكدرته ، وهى صحيحة لكنها غير مألوفة ولا مستعذبة وما شئ أملك بالشعر بعد صحة المعنى من حسن اللفظ » .

* * *

تلك هى العيوب التى تناوها كتب القوافى ، وبفيض علماء العروض القول فيها أويجزون ، ويمكن أن نردها كلها إلى النشاط أو الخروج على ما تقتضيه الموسيقى من تماثل صوتى أو تشاكل نغمى . ولكن هذه العيوب الموسيقية ليست جميع العيوب التى فطن لها العلماء ، فهناك مجموعة أخرى من العيوب ، لا تمس جرس القوافى بل دلالتها ، ولم يتحدث عنها علماء العروض والقوافى وحدهم بل شاركهم فيها نقاد الشعر مشاركة واسعة ووصفوا القوافى التى تصنف بهذه العيوب بالقلق والنفور ، والتى تبرا منها بالتمكن ، وحذروا الشعراء من الوقوع فيها : فقد استهجن بشر بن المعتمر^(٧١) فى صحيفته المعروفة بالقافية التى « لم تحل فى مركزها وفى نصابها ، ولم تتصل بشكلها ، وكانت قلقة فى مكانها ، نافرة من موضعها » وحذر من إكراهها على اغتصاب الأماكن ، والتزول فى غير أوطانها . ويمكن أن نصنف العيوب التى تصيب القوافى ، فنصنفها بالقلق وعدم التمكن التصنيف التالى .

(٦٩) المدة ٢ : ١٢٢ .

(٧٠) الموشع ٢٩٤ . وانظر ص ٢٦٠ ، ٢٨٤ ، ٢٩٠ ، ٣٠٣ ، ٣١١ ، ٣١٨ ، ٣٢١ .

(٧١) البيان والتبيين ١ : ١٣٨ .

العيوب اللغوية

الإيطاء

الإيطاء تكرار كلمة الروى ، اشتق من المواطة بمعنى الموافقة ، كما قال تعالى فى سورة التوبة آية ٣٧ : (لِيُؤْطِثُوا عِدَّةَ مَا حَرَّمَ اللَّهُ) والأصل فيه أن يطاء الإنسان فى طريقه على آثار وطنه أو وطء غيره .

وقد أطل العلماء الوقوف أمام الإيطاء ، وتشعبت بهم السبل فى النظر إليه ، وتفصيل أحواله الجائزة والمذمومة :

فأعلنوا أن التكرار لا يستلزم العيب ، لأن بعض الشعراء كرر كلمة القافية معتمداً الأمر فى نفسه ؛ إذ يجد فيها لذة تدفعه إلى الاستزادة من الاستماع إليها أو التفوه بها ، فهى لفظ الجلالة ، أو أحد أسماء الرسول الكريم ، أو اسم الحبيب المفارق ، قال بعضهم :

محمدُ ساد الناسَ كَهْلاً ويافِعاً وساد على الأملاك أيضاً محمدُ
محمدُ : كلُّ الحسن من بعض حسنه وما حسنُ كلِّ الحسن إلا محمد
محمدُ ما أحلى شمائله ، وما ألد حديثاً راج فيه محمد

أولأنه يريد أن يسخر من يرد اسمه ، ويشوه صورته ، كما فعل محمود بيرم التونسي فى قوله :

ولم أذق طعم قدرٍ كنتُ طابِخُها إلا إذا ذاق قبلى المجلسُ البلدى !
كان أُمى - بَلَّ اللهَ تَرْتبها - أوصتُ فقالت : أنخوك المجلس البلدى !
يا بائعَ الفجلِ بالمليم واحدة كم للعيال ؟ وكم للمجلس البلدى ؟

ورأى الدكتور شكرى عباد^(٧٢) أن صاحب الشعر الحر يعتمد الإيطاء لغرض آخر ، قال : « الشاعر يزيد نغمه خفوتاً بلجوته المتكرر إلى الإيطاء . . . فالإيطاء إذ يوجه الذهن إلى تماثل المعنى يصرفه عن تماثل النغم » .

وأعلن بعضهم أن تكرر قافية المصراع الأول فى قوافى الأبيات ليس عيباً ، كقول امرئ القيس^(٧٣) :

(٧٢) موسى الشعر ١٣٠

(٧٣) اللبانات : الحاجات ، جمع لبانة . تنظر : توجل .

خَلِيلِي : مَرَا بِي عَلَى أُمِّ جُنْدَبٍ نُقْضُ لُبَانَاتِ الْفَوَادِ الْمَعْدَبِ
فَانْكَمَا إِنْ تَنْظُرَانِي سَاعَةً مِنَ الدَّهْرِ تَنْفَعْنِي لَدَى أُمِّ جُنْدَبٍ

ومنع بعضهم التكرار في القصيدة كلها مهما طالت . وتحذف بعضهم الآخر فنع التكرار في الأبيات المتقاربة ، ثم اختلف هذا الفريق في تحديد عدد الأبيات المتقاربة : فمن يرى أن القصيدة ما احتوت على ثلاثة أبيات فصاعداً كالأخفش أباح أن تتكرر الكلمة دون عيب على أن يفصل بين الكلمتين المكررتين هذا العدد من الأبيات . ومن يرى أن القصيدة ما احتوت على سبعة أبيات فصاعداً كالخليل - أوجب أن يفصل بين الكلمتين المكررتين هذا العدد وإلا كان معيباً . وهذا الرأي هو الذى شاع بين الجمهور . ومن يرى أن القصيدة ما احتوت على عشرة أبيات فصاعداً ، عاب ما تكرر دون فاصل من هذا العدد ، وأباح ما وراءه . وكذلك فعل ابن جني الذى ذهب إلى أن القصيدة تضم ١٥ بيتاً ، والفراء الذى ألزم أن تضم ٢٠ بيتاً . وسبب الإباحة عندهم جميعاً أنهم عدوا اللفظ الآخر كأنه قد ورد في قصيدة أخرى بعد الفاصل الذى حدده .

كذلك لم يعيوا الإيطاء الذى في غرضين مختلفين في القصيدة الواحدة : كأن تكون الكلمة الأولى في النسب في أول القصيدة ، والأخرى في وصف الرحلة أو المدح ، ولو لم يفصل بينهما العدد المحدد من الأبيات ؛ لأن كل غرض يشبه - في هذه الحالة - بالقصيدة المستقلة ، ألا تراهم يقولون : « دَعُ ذَا » و « عَدَّ عَنْ ذَا » عندما يريدون الانتقال من غرض إلى آخر . وعالجوا الكلمة المكررة نفسها : فاشتراط الأخفش ومن بعده أن تتكرر الكلمة بلفظها ومعناها لكي تعاب . فإذا تكرر المعنى واختلف اللفظ فقدت المواطأة . وإذا تكرر اللفظ واختلف المعنى لم يكن ذلك عيباً ، كقول الخليل (٧٤) :

يَا وَيْحَ قَلْبِي مِنْ دَوَاعِي الْهَوَى إِذْ رَحَلَ الْجِيرَانُ عِنْدَ الْغُرُوبِ !
أَتَبِعْتُهُمْ طَرَفِي وَقَدْ أَمْعَنُوا وَدَمَعُ عَيْنِي كَفَيْضِ الْغُرُوبِ
بَانُوا وَفِيهِمْ طِفْلَةٌ حُرَّةٌ تَفْتَرُّ عَنْ مِثْلِ أَقَاحِي الْغُرُوبِ

وخالفوا بذلك الخليل بن أحمد الذى عاب التكرار مجرداً ، وذهب إلى أن كل كلمة وقعت موقع القافية ، واعيد لفظها في قافية بيت آخر ، وكانت العوامل تقع عليها - إيطاء اتفق معناها أو اختلف . وإنما خرج عن المواطأة عنده الاسم والفعل المشتركان في اللفظ مثل

(٧٤) معنى الغروب على الترتيب : غروب الشمس - جمع غرب ، وهى الدلو العظيمة المملوءة - جمع غرب ، وهو

(ذَهَبَ) للمعدن النفيس و (ذَهَبَ) للذهاب ؛ لأن العوامل لا تقع عليها . وخرج العلم والصفة المشتركان كالعباس علماً وصفة على الكثير العبوس .

وقد أفاض مخالفو الخليل الحديث في الأحوال المعية ، وغير المعية : فاتفقوا على عدم عدّ المسند إلى الضمير المتصل مثل كتابهم وثيابهم ، ودعاهم ورماهم ، والمتصل بالضمير وغير المتصل مثل من غلامى ومن غلامٍ ولم تضربى ولم تضرب ، والكنية والاسم مثل مالك وأبى مالك ، والمصغر والمكبر كرجيل ورجل ، والمفرد والمثنى مثل (ضربا) بألف الإطلاق و (ضربا) بألف التثنية ؛ والمفرد والجمع مثل (يضربو) بواو الإطلاق و (ولم يضربوا) بواو الجمع ؛ والمقلوب مثل أئبى وأئبى الدالتين على جمع الناقه - اتفقوا على عدم عد ذلك كله من الإيطاء المعيب .

واختلفوا في اجتماع العلم والصفة - الذى أجازته الخليل - فعابه أبو على الفارسي ، ولم يعبه ابن جنى ؛ والمعرفة والنكرة كالرجل ورجل ، والمختلف العامل مثل أخذت عنه وتجاوزت عنه فلم يعيبها الأكثرون ، وعابها قليلون .

وعابوا تكرار الكلمة الدالة على اثنين بمعنى واحد كالزوج والعرس والخليل ، والمسندة إلى الضمير المنفصل مثل كما هما وإلهما ، والفعل المسند إلى الفاعلين المختلفين مثل أضرب وتضرب وتضرب ، والأسماء التى دخلت عليها حروف جر مختلفة مثل لرجل ورجل .

ولذلك لم يعيبوا قول الشاعر (٧٥) :

أخوك مَنْ إِنْ كُنْتَ فِي بُوْسَى وَنُعْمَى عَادَلَكْ
وَإِنْ بَدَاكَ مُسْنِعِمًا بِالْبِرِّ مِنْهُ عَادَ لَكَ

ولم يقف الأمر عند هذا ، بل تجاوزته إلى الإيطاء في ذاته : فأنكر جماعة من الكاتبيين أن يكون عيباً ، وأباحوه دون تخرج ؛ وأباحه بقية العلماء للشعراء الذين عاصروهم ، ما عدا محمد بن سلام الجمحي الذى حظره عليهم ؛ لأنهم قد علموا أنه عيب (٧٦) .

وتوسط الدكتور عبد الله الطيب فقال (٧٧) : « حظر الإيطاء على وجه العموم أمر يتقبله الذوق ، لأن الدوق السليم يكره التكرار ما لم يدع إليه داع قوى ، إلا أن الإصرار على الحظر في كل حالة وكل مناسبة ، ويغض النظر عن مقتضيات الظروف التى تدعوا إليه - خطأ

(٧٥) عادلك الأولى : من المعادلة والمشاركة . وعاد لك : مكينة من الفعل عاد والجار والمجرور لك .

(٧٦) طبقات فحول الشعراء ٦٠ . الموشع ٢٢ . العمدة ١ : ١٧٠ .

(٧٧) المرشد ١ : ٣٢ .

عظيم . . « أما العرب القدماء فحكى الأحفش (٧٨) أنهم لا يختلفون في عيبه .
 وواضح أن الإيطاء ليس بالعيب الموسيقى ، فلا نشاز فيه على الصوت الموسيقى ، بل إنه
 يحقق التماثل الصوتي التام ، وإنما هو عيب في القدرة التعبيرية عند الشاعر ، أو كما قال
 الفراء (٧٩) : « إنما يواطىء الشاعر من عي » ، أو قال الدمهورى (٨٠) : « إنما كان الإيطاء عيباً
 لدلالته على ضعف طبع الشاعر ، وقلة مادته (اللغوية) حيث قصر فكره عن أن يأتي بقافية
 أخرى » .

وربما كان ذلك مادعاهم إلى الاختلاف في مقدار قبحه « وإباحته وحظره : حتى ذهب
 ابن عبدربه (٨١) إلى أنه أخف ما يعاب به الشعر .

وأخيراً أدرك العلماء أن قبح الإيطاء يتفاوت من موضع إلى آخر . فيخف القبح إن تباعد
 ما بين الكلمتين المكررتين ، أو طالت القصيدة . وكلما ازداد التباعد وطول القصيدة
 ازداد القبح خفة . ويقبح الإيطاء ويسمج إن كثر . ويشنع إن ورد في بيتين متتالين ،
 أو تكررت القافية مع شيء من الألفاظ التي قبلها ، كقول ابن مقبل (٨٢) :

أَوْ كَاهِنًا زُرْدِيْنِي تَدَاوَلَهُ أَيْدِي الْعَجَّارِ فَرَادُوا مَثْنَهُ لِيْنَا
 مع قوله :

نَازَعْتُ أَلْبَابَهَا لُبِّي بُمُخْتَرِنِ مِنْ الْأَحَادِيثِ حَتَّى أَزْدَدَنَّ لِي لَيْنَا
 ويبلغ القبح الغاية عندما تتكرر ثلاث كلمات أو أكثر ، كقول أبي ذؤيب الهذلي (٨٣) :

سَبَقُوا هَوًى وَأَعْنَقُوا لَهْوَاهُمْ فَتَحَرَّمُوا ، وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ
 مع قوله

فَصَرَعَتْهُ تَحْتَ الْعَجَاجِ فَجَنِبُهُ مَتَرَّبُ ، وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ

(٧٨) . ٥٥ .

(٧٩) الممددة : ١ : ١٧١ .

(٨٠) الإرشاد ١٦٧ .

(٨١) المقد ٥ : ٥٠٨ .

(٨٢) الرديني : الريع .

(٨٣) هوى : هواي . أعنقوا : تبع بعضهم بعضاً . وتحرموا : ماتوا واحداً واحداً . والمعجاج : الفبار .

التَّضْمِين

التضمين تعلق قافية البيت بما بعده بحيث لا يستقل كل واحد من البيتين بالمعنى ، بل يبقى الأول مفتقراً إلى الآخر لإتمام معناه . سمي بذلك من التضمين الذى هو الإيداع ، كأن الشاعر أودع تمام معنى البيت الأول - الآخر .

واتفق القدماء على أن خلو الشعر منه أحسن من وجوده فيه ، ثم اختلفت مواقفهم ، وربما كان من أسباب اختلافهم عدم ذكر الخليل إياه ولا عده من عيوب القوافي : فقد أعلن الأخفش^(٨٤) أنه ليس عيباً لكثرتة ، على حين صرح ابن كيسان^(٨٥) أنه ليس بالعيب القبيح ، وتمادى المتأخرون فاستبحوه ، وإن أجازوه للشعراء المعاصرين لهم .

والذى دعاهم إلى عيبه كون القافية محل الوقف والاستراحة ، فإذا كانت مفتقرة إلى ما بعدها لم يصح الوقف عليها ، وأدرجت في الكلام ، فتفقد كثيراً من رنينها الذى يحب العرب المحافظة عليه وإبرازه . يضاف إلى ذلك رغبتهم فى جعل كل بيت وحدة مستقلة : يقول المرزبانى^(٨٦) : « المضمن عيب شديد من الشعر ، وخير الشعر ما قام بنفسه . وخير الأبيات عندهم ما كفى بعضه دون بعض ، مثل قول النابغة :

ولست بمُسْتَبْتِي أَخَا لَا تُلْمُهُ عَلَى شَعَثٍ ، أَيُّ الرِّجَالِ الْمَهْذَبُ ؟

ويقول ابن كيسان^(٨٧) : « أما التضمين فإنه ليس بالعيب القبيح ، ولكن أجزل الكلام ما كان قائماً بنفسه ، إذا أنشد كل بيت من القصيدة مفرداً استوعب المعنى الذى وُضع له . . . » . والتضمين يخل بهذه الوحدة إخلالاً تاماً .

وإذا كان الأمر كذلك كان من الطبع أن نجد الأنواع الحديثة من الشعر التى نمردت على وحدة البيت ، وعدتها عقبة كثوداً تحول دون التدفق الشعرى - تقبل على التضمين ، وتراه النهج الطبيعى للتعبير ، وتستخدمه دون أن تحس حرجاً ما حياله . فعل ذلك أنصار الشعر المرسل قديماً مثل محمد فريد أبى حديد ، وأحمد زكى أبى شادى ، والدكتور محمد مصطفى

(٨٤) ٦٥ .

(٨٥) تلقب ٥٧ . المرشد : ١ : ٥٨ .

(٨٦) الموشح ٢٦١ .

(٨٧) تلقب ٥٧ .

بدوى ، وعلى أحمد باكثير ، وحسين غنام^(٨٨) . وفعله حديثاً أصحاب الشعر الحر ، الذين ذهب الدكتور شكرى عياد^(٨٩) إلى أنهم يَحْتَمُونَ التضمين عندما يتعاقب عندهم بيتان مقفيان متساويا الطول أو أكثر ، « فالييتان أو الأبيات القليلة في هذا الأسلوب تكون جملة لحنية ، على أن الشاعر الحر لا يسمح للذة الموسيقية البسيطة الناشئة من هذا اللحن أن تفسد عليه وحدة بنائه ، فيعلق معنى هذه الوحدة اللحنية بما قبلها أو بما بعدها ، وهو أسلوب التضمين الذى تحدث عنه القدماء وعابوه ، ولكنه هنا يفرض نفسه بما يشبه الحتمية الفنية . وكما تشابهت الصباغة الموسيقية لأسطر الشعر الحر مع الصباغة الكلاسيكية كان الشاعر أحرص على التضمين » .

ولم يضع العلماء التضمين في منزلة لا تتغير ، بل وجدوه متفاوت القبح كالعيوب السابقة . واقتصر أكثرهم على تصنيفه إلى صنفين اثنين : القبيح ، والمقبول . وعدوا القبيح ما افتقر فيه البيت الأول إلى الآخر افتقاراً لازماً ، لأنه لا يتم الكلام إلا به كالمرفوعات الأربعة (الفاعل ونائبه ، وخبر المبتدأ ونواسخه) والصلة ، وجواب الشرط ، والقسم ، كقول النابغة الذبياني :

وهم وردوا الجفازَ على تميمٍ وهم أصحابُ يومِ عكاظَ ، إني
شهدتُ لهم مواطنَ صادقاتٍ شهدتُ لهم بحسن الظنِّ مني

وعدوا المقبول ما لم يفتر فيه البيت الأول إلى الآخر افتقاراً لازماً بل يصح الاستغناء عنه ، فالكلام تام بدونه وإنما الحاجة إليه لتضيق المعنى وتكميله : كالتوابع الأربعة (الصفة والبدل والتوكيد والعطف) والفَصَلات (المفعولات) ، وإن كان القراء عاب هذا النوع أيضاً . ومثاله قول امرئ القيس :

وتعرف فيه من أيهِ شائلاً ومن خاله ، ومن يزيدَ ، ومن حُجراً
سحابةَ ذا ، ويرٍ ذا ، ووفاءَ ذا ونائلَ ذا إذا صَحَا وإذا سَكِرَ

فاللحن تام في البيت الأول ، ويصلح الوقوف عليه ، إلا أنه فسره وفصله في البيت الآخر .

واقترح حازم القرطاجنى بإيراد تصنيفين يتبعان تدرج القبح في القوافي المضمنة . فصنف

(٨٨) حركات التجديد ٣٧ . ٤٠ ، ٦٠ ، ٩٤ ، ١٢٤ ، ١٢٨ .

(٨٩) موسيقى الشعر ١٢٠ .

القواف - في التصنيف الأول إلى أربعة أنواع :

- ١ - ألا تفتقر كلمة القافية إلى ما بعدها ، ولا يفتقر ما بعدها إليها ، وهو المستحسن على الإطلاق .
 - ٢ - أن تفتقر إلى ما بعدها ، ولا يفتقر ما بعدها إليها ، وهو قبيح .
 - ٣ - ألا يفتقر إلى ما بعدها ، ولكن ما بعدها يفتقر إليها ، وهو قبيح أيضاً .
 - ٤ - أن يفتقر كل منها إلى الآخر ، وهو أشدها قبحاً .
- وصنفها في الثاني إلى خمسة تنصاعد في القبح ، لأنه يشتد أو يضعف بحسب شدة الافتقار أو ضعفه ، وهذا هو التصنيف :

١ - أشد الافتقار افتقار بعض أجزاء الكلمة إلى بعض ، ويرى صانع الشاعر قوافيه على هذا الوضع بمعنى موضع القافية ، وهو قبيح . وحكي أنه يشبه بذلك إلى الإغرام الذي حكى عنه المعري في قوله (١) : وكان بعض المتأخرين يزعم أنه الإغرام لأن يتم وزن البيت ولا تتم الكلمة . وهذا لا يعرف في شعر العرب ، وإنما يعتمد المحدثون كقول القائل :

أبا بكر : لقد جاءك من يحيى بن منصور
الكأس ، فخذها من صهر فاضح غير ممنون
جنة جنك الله أبا بكر من منة الشوب

- ٢ - يتلوه في شدة الافتقار افتقار بعض أجزاء الكلام لمركب القيد إلى الآخر .
- ٣ - وأما افتقار العمدة إلى قمة القصيدة ، والفضلة إلى الاستفادة إلى العمدة فأقل قبحاً من ذلك ، وإنما يكون هذا حيث تقوم الدلالة على المراد بالإضمار .
- ٤ - وافتقار المعطوف إلى ما يعطف عليه إذا كان المعطوف كلاماً تاملاً يخف من ذلك وأقل قبحاً .

٥ - فإن كان المعطوف ناقصاً كان أمر الإضمار أسهل .

ولم يكف بعض الكاتين بالتصنيف المجرد ، بل فصل بين النوعين المقبول والمذموم من التضمن فضلاً تاماً ، وأعطى كلاهما اسماً خاصاً به ، فرك اسم التضمن للنوع المعيب أحياناً وسماه الإغرام أحياناً أخرى ، أو خص بعض أنواعه بالاسم الآخر الذي أخذه من قولنا :

أغرته كذا ، أى ألزمته^(٩١) ، والغريم للملازمته ، وذهب المعرى^(٩٢) إلى أن الإغرام دون التضمنين فى الاقتضاء ، ومثل له بقول النابغة :

فلو كانوا غداةَ اللَّيْنِ مَنُوا وقد رَفَعُوا الحُدُورَ على الحَيَامِ
صَفَحْتُ بنَظَرَةٍ فرَأَيْتُ منها يحجب الخِدرَ واضِعَةً القِرَامِ
أما النوع المقبول غير المعيب فسموه الاقتضاء^(٩٣) .

وكشف ابن رشيقي^(٩٤) عن تضاؤل العيب كلما بعدت الكلمة التى تقتضى البيت الآخر من القافية ، مثل قول إبراهيم بن هرمة :

إِما تَرِنُنِي شاحِباً متبذلاً كالسيف يخلق جفنه فيضيع
فلرب لذة ليلة قد نلتها وحرامُها بحلالها مدفوع
فالبيت الأخير جواب لإما - البعيدة عن القافية - بدليل دخول الفاء على صدره . وربما فصل بين بيتي التضمنين أبيات كثيرة ، بقدر ما يتسع الكلام وينبسط الشاعر فى المعانى ، فلا يضره ذلك إذا أجاد ، وسماه البديعيون التفرع ، ومثاله قول النابغة :

فما الفراتُ إذا جاشتُ غَوَارِيه ترمى أواذِيه العَبْرين بالزَبَدِ
ولم يورد الخبر إلا بعد بيتين فاصلين :

يوماً بأجودَ منه سَيِّبَ نافلةً ولا يحول عطاء اليوم دونَ غدٍ

وكشف الدكتور عبد الله الطيب عن جواز التضمنين دون عيب فى بعض المواطن ، قال^(٩٥) : « كثيراً ما يحسن موقعه إذا كان البحر قصيراً ، أو كان الشعر قصصياً آخذاً بعضه برقاب بعض ، أو خطاياً حامياً ، وإن كانت الأمثلة التى أتى بها قد يتنازع فيها .
وتعمد بعض الشعراء المتأخرين التضمنين للاستطراف والدلالة على حسن الاقتدار ، فلح ذلك منهم ولم يُعَبْ ؛ لأن العيب على من اجتهد فى أن تكون أبياته كالأمثال التى تنفرد ، فيكون كل مثل منها قائماً بنفسه غير معتمد على غيره . ومثاله « قول أحدهم »^(٩٦) :

(٩١) التنوخى ١٣٥ .

(٩٢) الفصول ٤٤٦ . الحُدُور : السور ، جمع سُر . والحَيَام : الهوامج . وصفح : نظر متعرفاً . والقِرَام : السُر الأحمر .

(٩٣) الموشح ٤١ كافى التبريزى ١٦٧ . (٩٥) المرشد ٣٩ .

(٩٤) الصلدة ١ : ١٧١ . ١٧٢ ويخلق : يبل . (٩٦) تلقيب ٥٨ .

يا ذا الذى فى الحبِّ يَلْحَى : أَمَّا تَخْشَى عقابَ الله فىنا ، أَمَّا
تَعْلَمُ أَنَّ الحبَّ دائٍ ، أَمَّا واللَّهِ ، لو حُمِّلَتْ منه كما
حُمِّلْتُ من حبِّ رَخيْمٍ لَمَّا لُتْ على الحبِّ ، فدَعْنِي وما
أَلْقَى ، فَإِنِ لَسْتُ أَدْرِ بما أَصَبْتُ إِلَّا أَنْنِي بَيْنَا
أَنَا بِيَابِ الْقَصْرِ فى بَعْضِ ما أَطْلُبُ من قَصْرِهم إِذْ رَمَى
قَلْبِي غَزَالُ بِسْهَامٍ فَا أخطأ بِسْهَمِي وَلَكِنَّا
سَهَاءَ عَيْنَانِ لَهُ كَلِمَا أَرَادَ قَتْلِي بِهَا سَلَامًا

وأخيراً : أود أن أشير إلى أن بعض العلماء أطلق على التضمين أسماء أخرى : فسماه قدامة ابن جعفر البتر ، وجعله من عيوب ائتلاف المعنى والوزن ، فقال (٩٧) : « ومنها المبتور ، وهو أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه فى بيت واحد ، فيقطعها بالقافية ، ويتمه فى البيت الآخر ، مثال ذلك قول عروة بن الورد :

فلو كالْيَوْمِ كانَ عَلَى أَمْرِي وَمِنْ لَكَ بِالتَّدْبِيرِ فى الأُمُورِ
فهذا البيت ليس قائماً بنفسه فى المعنى ، ولكنه أتى فى البيت الآخر بتمامه ، فقال :
إِذْ لَمَلِكْتُ عَصْمَةً أُمٌّ وَهَبٍ عَلَى مَا كَانَ مِنْ حَسَكِ الصَّدُورِ
وحكى ابن رشيق والنوحي (٩٨) أن قوماً ذهبوا إلى أن المعاظلة هى التضمين .

(٩٧) نقد الشعر ١٤٠ . والحسك : الشوك ، والمراد هنا الغل .

(٩٨) العمدة ٢ : ٢٦٤ . والقوافى ١٣٦ .

القلق

ومن العيوب اللغوية ما أجراه الشاعر - من أجل القافية - في لفظها ، مفردة ومركبة :
 أى ما يمكن إدراجه تحت علوم اللغة والنحو والصرف . -
 وإذا بدأت باللفظ المفرد لاحظت أول ما لاحظت جور الشاعر على صيغته ، واضطراره
 إلى إخضاعه لتحويلات شتى أجراها عليه بالزيادة تارة ، والنقص ثانية والتبديل ثالثة ،
 مما يمكن أن نضعه تحت العيب الذى سماه قدامة « التغيير »^(٩٩) .

ومثال الزيادة قول الراجز^(١٠٠) :

أقول إذ خَرْتُ على الكَلْكَالِ
 بَانَاقَى مَا جُلْتُ مِنْ مَجَالِ

والأصل الكلكل .

ومثال النقص قول الشاعر^(١٠١) :

وقبيلُ من لَكِيزٍ شَاهِدُ رَهْطٍ مَرْجُومٍ ، ورَهْطُ ابْنِ الْمُعَلِّ
 أراد ابن المعل .

ومثال التبديل فك المضاعف ، كقول الراجز^(١٠٢) :

الْحَمْدُ لِلَّهِ الْعَلِيِّ الْأَجَلِّ

والأصل الأجل ؛ أو إنشاء صيغة غير الصيغ المعروفة ، كقول رؤبة^(١٠٣) :

أَقْفَرْتُ الْوَعْثَاءَ وَالْعَثَائِثُ
 مِنْ بَعْدِهِمُ وَالْبَرْقُ الْبَرَارِثُ

فالجمع المعروف البراث ، ومفرده بَرَث ؛ أو اختيار صيغة ذات معنى غير الذى يريده ، كقول

(٩٩) نقد الشعر ١٣٨ .

(١٠٠) الموشع ٩٦ . تلقيب ٦٢ - ٦٣ . والكلكل : مالمس الأرض من صدر الناقة .

(١٠١) الموشع ٩٦ . وانظر التلقيب ٦٣ .

(١٠٢) الموشع ٩٤ . وانظر ٩٦ ، ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، والتلقيب ٦٥ .

(١٠٣) الوساطة ٧ . الوعثاء : الرملة اللينة تغيب فيها الأرجل . والعثاء : الأرض اللينة البيضاء ، جمع عثنة .
 والبرق : الأراضى تختلط فيها الحجارة والرمل والطين ، جمع برقة . والبراث : الأماكن السهلة .

عدى بن زيد العبادى^(١٠٤) :

ولقد عَدَيْتُ دَوْسِرَةً كَعَلَاةٍ الْقَيْنِ مِذْكَارَا

فالمدكار التى تلد الذكور ، وإنما أراد المذكرة أى القوية الشبيهة بالذكور .

ويتدرج تحت هذا النوع إبدال حرف من حرف ، كقول علباء بن أرقم^(١٠٥) :

يَا قَبَّحَ اللَّهُ بَنِي السَّعْلَةِ

عِمْرًا وَفَانُوسًا شِرَارَ النَّاتِ

لِيسُوا بِأَخْيَارٍ وَلَا أَكْبَاتِ

أراد شرار الناس ، وأكباساً إن لم يكن هذا الإبدال لهجة له ، كما يدعى النحاة .

وإذا انتقلت إلى الكلام المركب وجدت الشاعر وقع في عدة عيوب . أهمها اللحن

أو الارتباك الإعرابى مما أجبر النحاة على البحث عن تأويل لما قال الشاعر . ومثاله قول الفرزدق^(١٠٦) :

وَعَضُّ زَمَانٍ يَابِنِ مِرْوَانَ - لَمْ يَدَعْ مِنْ الْمَالِ إِلَّا مُسَحَّتًا أَوْ مُجَلَّفًا

ويعادله في الكثرة والأهمية المعاطلة أو ارتباك ترتيب الكلام : مما يؤدي إلى غموضه .

والمثال الشائع للمعاطلة قول الفرزدق في مدح هشام بن إسماعيل^(١٠٧) :

وَمَا مِثْلُهُ فِي النَّاسِ إِلَّا مُمْلَكًا أَبَوَامَهُ حَيٌّ أَبَوْهُ يُقَارِبُهُ

أراد وما مثله في الناس حى يقاربه إلا مملك أبو أمه أبوه ؛ لأن الممدوح كان خال الخليفة ،

وأعتقد أن اضطرابه إلى وضع (يقاربه) في موضعها من القافية جعله يرتكب كل هذا التعسف أو على الأقل كان أحد العوامل فيه .

ولم يؤد تغيير الترتيب الطبيعى للكلام إلى الغموض وحده ، بل أدى في بعض الأحيان إلى

تغيير المعنى ، بل قلبه . قال العجاج^(١٠٨) :

(١٠٤) الموشح ٨٨ . وانظر ٢١٨ . ٢٣٥ . ونقد الشعر ١٣٨ . والوساطة ١٤ . والدوسرة : الناقة الشديدة الضخمة .

والعلاة : السندان . والقين : الحداد .

(١٠٥) الأنخس ١٢٣ - ١٢٤ . التنوخى ١٢٣ .

(١٠٦) الوساطة ٦ - ٩ . وانظر نقد الشعر ١٣٩ ، والتلقيب ٦٤ - ٥٥ . والموشح ٩٥ ، ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٨٧ ،

١٩١ ، ٢١٧ ، ٢٧٢ ، ٢٧٩ - ٢٨٠ ، ومنهاج البلغاء ١٨١ ، وغيرها . والمسحت : المهلك . والمجلف : الذى بقيت منه بقية .

(١٠٧) الموشح ٩٧ . وانظر ٤٣ ، ٦١ ، ٦٧ ، ٧١ ، ٨٥ ، ٩٦ ، ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٥٨ ، ١٨٥ ، ٢١٢ - ٢١٣ .

والصناعتين ١٦٢ - ١٦٥ ، والعمدة ١ : ٢٦٠ . وجمع الجواهر ٣١٣ . والتلقيب ٦٧ وغيرها .

(١٠٨) الموشح ٢١٩ . وانظر ٨٨ - ٨٩ .

(وَحَبَسَ النَّاسُ الْأُمُورَ الْحَبْسَا)

أراد حبست الأمور الحبس الناس .

ويمكن أن أضع مع هذه العيوب عدم الاتساق في الألفاظ : كالذى يبدو في قول الأعشى (١٠٩) :

نقول بنى ، وقد قَرَّبْتُ مُرْتَحِلًا : ياربُّ ، جَنَّبُ أَيْ الْأَتْلَافُ وَالْوَجْعَا
فقد نقده المرزبانى فقال : « فيها خطأ ظاهر . . . والذى يوجهه نسج الشعر أن يقول : يارب
جنب أَيْ الْأَتْلَافُ وَالْأَوْجَاعُ ، أَوِ التَّلَفُ وَالْوَجْعُ .

العيوب المعنوية

أريد بهذه العيوب ما أثر في معنى من معاني الشعر . ومن الممكن وضعها مع العيوب اللغوية ، غير أنني أحببت أن أفرد لها أهميتها وكثرتها وكونها في الكلام المركب وحده . ومن هذه العيوب الاستدعاء ، وهو الإتيان بالقافية ليستوى الروى ويتم الوزن ، دون أن تفيد معنى زائداً . ومثاله قول أبي تمام^(١١١) :

كالظبية الأدماء صافتُ فارَّتْ زَهَرَ العَرَارِ الغَضُّ والجَثَجَاثُ

قال العسكري : « ليس في وصف الظبية أنها ترتعى الجثجات فائدة ، وسواء رعت الجثجات أو القُلَامَ أو غير ذلك من النبت . وإذا قُصِدَ لنعث الظبية بزيادة حسن قيل : إنها تلعو الشجر ، لأنها حينئذ ترفع رأسها ، فيطول جيدها ، وتظهر محاسنها . . . »

وعلى العكس من ذلك استحسّن العلماء أن يأتي الشاعر بالزيادة ذات المعنى المناسب . حين يضطر إليها ، وسمى قدامة هذا الصنيع الإيغال . وهو الاسم الذي شاع ، وسماه الغانمي التليغ والإشباع . قال قدامة : « ومن أنواع ائتلاف القافية مع سائر البيت « الإيغال » وهو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً ، من غير أن يكون للقافية فيها ذكره صنع ، ثم يأتي بها لحاجة الشعر في أن يكون شعراً إليها ، فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره في البيت كما قال امرؤ القيس .

كَانَ عَيُونََ الْوَحْشِ حَوْلَ خِيَابَتَا وَأَرْجُلُنَا الْجَزْعُ الَّذِي لَمْ يَثْقُبْ

فقد أتى امرؤ القيس على التشبيه كاملاً قبل القافية ، وذلك أن عيون الوحش شبيه بالجزع . ثم لما جاء بالقافية أوغل بها في الوصف ووكّده ، وهو قوله (الذي لم يثقّب) فإن عيون الوحش غير مثقبة . وهي بالجزع الذي لم يثقّب أدخل في التشبيه^(١١٢) .

ومن العيوب عكس هذا الصنيع ، وهو أن ينتهي البيت دون أن يتم معناه ، فيضطر الشاعر إلى حذف بقية الكلام ، مثل قول الشاعر :

فذلك إنْ بَلَقَ الْكَرْبَةَ بَلَقَهَا حَمِيداً ، وَإِنْ يُسْتَفْنَ يَوْمَا فَرَبَا

(١١٠) الصناعتين ٤٥٠ - ٤٥١ . الموشع ٣٦ . ٩٠ . ٩١ . ٢٣٦ . ٣٢٢ : الأدماء : السمر . وصافت : دخلت

في الصيف .

(١١١) نقد الشعر ٩٧ . الصناعتين ٣٨٠ . المدة ٢ : ٥٧ . الجامع الكبير لابن الأثير ٢٤٠ - ٢٤١ . تحرير التعبير

٢٢٤ ، ٢٣٢ ، ٣٨٧ . الجزع . الخرز .

قدر بعض العلماء أنه أراد ربما يتوقع ذلك ، وبعضهم الآخر ربما أعانك ^(١١٢) .
ومنها الإلجاء : وهو أن تجبر القافية الشاعر أن يذكر أحد الأعلام لاتفاقه مع الروى دون
ميزة معينة فيه . ومثاله قول أبي تمام ^(١١٣) :

محاسنُ أصنافِ المغنينِ جَمَّةٌ وما قَصَباتُ السَّبْقِ إلا لِمَعْبَدٍ
قال أبو العلاء : « هذا مثل ما تقدم من الإلجاء ؛ لأن القصيدة لو كانت على الضاد لجاز أن
يقال في القافية (الغريض) ولو كانت على الحاء لجاز أن يقال (مسجع) » .

ومنها إيراد اللفظ غير المناسب ، وإن كان ذا صلة بالمعنى المراد ، مثل قول الشاعر ^(١١٤) :
ومارَقَدَ الولدانُ حتى رأته على البكرِ يَمْرِيهِ بساقٍ وحافرٍ
فسمى رجل الإنسان حافراً مضطراً .

ومنها الاضطرار إلى عدم المشاكلة بين شطرى البيت الواحد ، كقول الأعشى ^(١١٥) :
أغرُّ أبيضُ يُسْتَسْقَى الفَهمُ به لوقارِعَ الناسَ عن أحسابهم قرعا
فالمصراع الثانى غير مشاكل للأول ، وإن كان كل واحد منهما قائماً بنفسه .

(١١٢) خزانة الأدب ٤ : ١٩٤ - ١٩٥ . الموشح ٥٣ .

(١١٣) شرح ديوان أبى تمام ٢ : ٢٩ . ١٤١ . ٣٣٧ . ٣ : ١٤ : ٢٧٧ . الموشح ١٨ . ٨٨ . ١٤٨ . ٢٧٠ .
٢٩٠ . ٢٩٦ . ٣١١ . ٣١٩ .

(١١٤) نقد الشعر ١٠٣ الصناعتين ١٦٣ ، ١٥١ . الموشح ٤٤ ، ٤٧ ، ٤٩ : ٥٤ ، ٦٤ ، ٨٠ ، ٨٨ - ٨٩ ، ٩١ ،
١٩٣ . ٢٢٣ : ٢٥٩ ، ٣٤٧ . أمالى المرتضى ١ : ١٩٤ . البكر : الفقى من الإيل . ومراه : تلتطف به ليزيد جريه .

(١١٥) الصناعتين ١٤٣ - ١٤٦ . الموشح ٥٤ ، ٨٣ - ٨٥ ، ٢٣٧ ، ٢٩٧ : ٣١٣ . ٣١٨ .

الفصل الخامس

أشكال القافية

١ - القصيدة ذات القافية الواحدة

نشأة القافية الموحدة

تضرب القافية في أعماق بعيدة من تاريخ الشعر العربي لا نملك منها نماذج نحكي لنا قصة القافية وتطورها ، وإنما ترجع النماذج التي بقيت بين أيدينا من الشعر إلى المرحلة التي كان الشعر قد نضج فيها ، واستكمل تقاليده الفنية جميعاً أو كاد ، ولذلك لجأ كل من أراد تصور نشأة الشعر إلى الفروض .

وتكاد هذه الفروض تجمع على أن أول لون أدبي عرفه العرب كان العبارات الانفعالية التي أصدروها في الأوقات التي تعرضوا فيها لهزة انفعالية بالغة أفقدتهم توازنهم ، وأنطقتهم بما لا ينطقون به في حياتهم اليومية المألوفة :

قد يكون منبع هذه الهزة نشوة دينية أو غيبوبة سحرية أو إرهاقاً من عمل شاق أو فرحة غامرة من انتصار على عدو أو من مناسبة تحققت لوليد أو صديق ، أو حزناً مستبداً على فقيد ؛ مهما كان المنبع فالرافد لم يتغير : عبارة تحمل فيضاً من الانفعال ، وتتقارب أطرافها أوتئاماً في الجرس ، فتعطى الرنين الذي فرقنا فيما بعد بين أنواع منه : فسميناه في بعض المواضع سبعة ، وفي بعضها الآخر قافية ، وفي موضع خاص فاصلة .

وعاشت هذه العبارات الانفعالية المسجوعة زمناً ، فخضعت لما خضع له صاحبها من تغير وتطور ، وأخذت في التوازن ، واستمر التطور فوصل بهذه العبارات إلى التوازن التام ، فخضعت لما سمي بعد بالوزن أو البحر . ويعتقد أغلب أصحاب الفروض أن ما خضعت له هذه العبارات كان بحراً واحداً هو بحر الرجز . واستندوا في ذلك إلى قرب هذا البحر من النثر ، وشيوعه على ألسنة الشعب ، وكثرة التغيرات التي تلحقه ، ولست أعرف ما يمنع صحة هذا الاعتقاد ، غير أنني لست أعرف ما يمنع صحة افتراض أنه لم يكن بحراً واحداً ، وإنما بحور متعددة أو أوزان متعددة متقاربة .

وإذن فالفروض القائمة ترى أن السجع (القافية) أول ما خضعت له العبارات الانفعالية من معالم الشعر ، ثم خضعت للوزن . وتسترد على ذلك بالتصريح الغالب على مطالع القصائد ، والمظنون أنه بقية المرحلة الأولى التي كان الشعر فيها عبارة واحدة أو عبارتين مسجوعتين ؛ كما تسترد بسبق نظام القوافي نظام الأوزان في النضج .

وتطورت هذه العبارات المسجوعة الموزونة تطوراً آخر ؛ إذ خرجت من مبادئها السابقة إلى مبادئ فنية ، وطالت فضمت عدة عبارات يمكن أن نسميها أبياتاً . والمظنون أن هذه الأبيات لم تكن تلتزم قافية واحدة ؛ وإنما كان لكل بيت منها قافيته الخاصة ، يلتزمها شطراه الأول والثاني ، وإذن فقد كان هذا الشعر من الفن الذي سمي بعد بالمزدوج .

ثم خضعت هذه الأبيات المجتمعة (أو المقطوعات أو المقطعات كما سميت بعد) إلى تغييرين : التزمت الأبيات كلها قافية واحدة ، صعب الاحتفاظ بها في جميع الأقطار فأهملها الشعراء في الأقطار الأولى (الصدور) ماعدا الشطر الأول من المطلع ، فقد تمسكوا فيه بالقافية تمسكهم بها في الأقطار الأخرى (الأعجاز) كلها .

وفي زمن ما قبل الإسلام أحس الشعراء أن المقطعات لم تعد تصلح للتعبير الشامل لتجارهم الفنية ، فأولاهم حتى استحققت أن تسمى قصائد . واختلف المؤرخون في أول من نقل النظام الشعري من المقطعة إلى القصيدة فقالوا : المهلهل ؛ وقالوا : امرؤ القيس ؛ وقالوا : غيرهما .

ومها يكن من شيء فإن هذا الافتراض الأخير أول افتراض نصل إلينا عنه أقوال من القدماء : قال محمد بن سلام الجمحي^(١) : « لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حادثة ؛ وإنما قصّدت القصائد ، وطوّل الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم ابن عبد مناف » .

وسواء اتفقنا مع ابن سلام أو اختلفنا في هذا الحد الزمني الذي أعطاه لنشأة القصيدة - لا يخامرنا شك أن الشعر العربي صار قصائد طويلة موحدة الوزن والقافية قبل الإسلام ، وأن دواوين أئمة شعراء الجاهلية تقوم على هذا الشكل الشعري قبل غيره . وأدى ذلك إلى أن صارت القافية ، وما تستدعيه من قيود ، وما يبدیه الشاعر من اقتدار عليها وبراعة في التصرف في قيودها - صار ذلك كله من الأمور التي تمنحه مكانه الذي يعرفه له النقاد بين زملائه من الشعراء .

(١) طبقات فحول الشعراء ٢٣ .

فقد وصل الشاعر العربي إلى القصيدة ذات القافية الواحدة أعجب بها ، ورفعها إلى أعلى مكانة ، ولم يعادل بها غيرها من الأشكال الشعرية التي ابتكرها . ودام ذلك إلى القرن العشرين الذي هوجمت فيه القافية الموحدة هجوماً عنيفاً ومتواصلاً يرثه جيل بعد جيل ، فأخذت تترجح عن مكانها ، وتفسح لأشكال أخرى من القوافي ، بل لأشكال من الشعر غير المقي .

فقد كانت الظروف مناسبة لبقاء القافية الموحدة ، وسيطرتها على القصيدة التي عدت المثل الشعري الأعلى . فالإنسان البدائي مثله مثل الطفل كان مرهف الحواس ، حاد السمع خاصة ؛ لأنه يدرب نفسه على التقاط أخف الأصوات والتمييز بينها ، ففي ذلك بقاءه . والإنسان البدائي وغير المتحضر يعجب بالحاد البالغ مما تعطيه حواسه من مراثيات ومسموعات ، يحتفل كل الاحتفال بالألوان الصارخة من أحمر قان ، وأصفر فاقع ، وبالأصوات الحادة مثل قرع الطبول : فالآلات الإيقاعية أول ما عرفه الإنسان ، واستخدم البدائيون الطبول بأشكالها المختلفة في حياتهم الدينية والدنيوية ، وكادت موسيقاهم تقتصر عليها . وكانت هذه الموسيقى ذات إيقاع واحد ، حافظت عليه الموسيقى الأوربية مثلاً إلى القرن الرابع عشر ، فشرعت الإيقاعات فيه تتعدد في اللحن الواحد .

وارتباط القافية العربية بالحداء والغناء المفرد كسب لها البقاء . فالأهم التي ينفرد فيها الشاعر بالإشاد تظهر القافية في شعرها ؛ لأن السامعين يحتاجون إلى الشعور بمواضع الوقوف والترديد ، أما إذا اشتركت الجماعة في الغناء فإنها لا تكون بحاجة إلى هذا التنبيه ، لأن المغنين جميعاً يحفظون الغناء بفواصله ولوازمه وتغييراته .

وكان العربي محباً للزخرفة بما تنطوي عليه من تكرار يكاد لا ينقطع للوحدات الفنية الصغيرة ، حتى سمي هذا الفن باسم « الفن العربي » (الأرابسك) . ونشهد الأمر نفسه في الشعر حيث يكرر العربي إيقاعه الواحد في القصيدة الواحدة مها طالت ، دون أن يشعر بحاجة إلى التغيير .

وساعده على ذلك معين لا ينضب من اللغة العربية ، التي تحتوي على كثر يكاد لا يماثله كثر من الألفاظ التي تنتهي بحرف واحد ، بسبب كونها لغة اشتقاقية تعتمد على الصيغ على أكبر نطاق .

وأخيراً أسبغ الشاعر العربي على القصيدة الجاهلية ، ذات القافية الواحدة قداسة لم يكفر بها قط ، بل لم يخالف فيها شك . ونصيبها مثلاً أمام عينيه حاول أن يحتذيه طوال تاريخه ، بل

بالغ فيها حتى قفى جميع أشطر جميع أراجيزه بقافية واحدة .

لا عجب بعد ذلك كله أن نجد الأديب العربى يفرق بين القصيدة وغيرها تفرقة لا تردد فيها . فالقصيدة غير الأشكال المستحدثة من الشعر ، وأفضل منها . قال ابن رشيق ^(٢) : « قد رأيت جماعة يركبون الخمسات والمسمطات ، ويكثرون منها . ولم أر متقدماً حاذقاً صنع شيئاً منها ، لأنها دالة على عجز الشاعر ، وقلة قوافيه ، وضيق عطنه ، ما خلا امرأ القيس فى القصيدة التى نسبت إليه ، وما أضححها له . وبشار بن برد قد كان يصنع الخمسات والمزدوجات عبثاً واستهانة بالشعر . وهذا الجنس موقوف على ابن وكيع والأمير تميم بن المعز ومن ناسب طبعها من أهل الفراغ وأصحاب الرخص » .

بل أبعدوا وفرقوا بين الشعر الموحد القافية فى حالة طولها (القصيدة) وحالة قصره (المقطوعة) . فرقوا بينهما فى الموضوع الذين يمكن أن تشتمل عليه كل منهما :

قال ابن رشيق ^(٣) : « تستحب الإطالة عند الإعذار والإنذار ، والترهيب والترغيب ، والإصلاح بين القبائل ، كما فعل زهير والحارث بن حلزة ومن شاكلها . وإلا فالقطع أطير فى بعض المواضع . والطوال للمواقف المشهورات . . وقال بعض العلماء : يحتاج الشاعر إلى القطع حاجته إلى الطوال ، بل هو عند المحاضرات والمنازعات والتمثل والملح أحوج إليها منه إلى الطوال » .

والقصيدة غير المقطوعة فى الهدف الذى يسعى إليه الشاعر من نظم كل منها :

قال ابن رشيق ^(٤) : « سئل أبو عمرو بن العلاء : هل كانت العرب تطيل ؟ فقال : نعم ليسمع منها . قيل : فهل كانت توجز ؟ قال : نعم . ليحفظ عنها . وقال الخليل بن أحمد : يطول الكلام ويكثر ليفهم . ويوجز ويختصر ليحفظ . . وقيل لابن الزبير : إنك تقصر أشعارك ؟ فقال : لأن القصار أولج فى السامع ، وأجول فى المحافل . وقال مرة أخرى : يكفيك من الشعر غرة لائحة ، وسبة فاضحة . وقيل مثل ذلك لعقيل بن علفة ، فقال : يكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق ! وقال الجاحظ : قيل لأبى المهزب : لم لا تطيل الهجاء ؟ فقال : لم أجد المثل السائر إلا بيتاً واحداً ! » ، فالاتفاق يكاد يكون تاماً بينهم على استحسان قصر الهجاء . واعتقد أنهم أرادوا

(٢) العدد ١ : ١٨٢

(٣) العدد ١ : ١٨٦ .

(٤) العدد ١ : ١٨٦ - ١٨٧

الهجاء الساخر الذى يستحب فيه الشيوخ على الألسنة للإيلام .

واشتهر عدد من الشعراء بالإكثار والإجادة فى القصائد مثل الكميث وأبى تمام وابن الرومى الذى كان يطيل فيأتى بكل إحسان ، وربما تجاوز حتى يسرف ؛ وآخرون بإجادة المقطوعات مثل بشار بن برد والعباس بن الأحنف ، والحسين بن الضحاك ، وعلى بن الجهم ، وابن المعتز ، والجهاز ، وابن المعتز ، والمتننى . وبلغ من إجادة منصور الفقيه فى قطعه المكونة من بيتين أن قيل : إياكم ومنصوراً إذا رمح بالزوج . وكان ربما هجا بالبيت الواحد . وأطلقوا على من أجاد القصيدة والمقطوعة والرجز كالفرزدق وأبى نواس الشاعر الكامل (٥) .

وعلى الرغم من ذلك تبقى القصيدة الشكل الشعرى المفضل على الرغم من بعض المغالطات : قال ابن رشيق (٦) : « غير أن المطيل من الشعراء أهيب فى النفوس من الموجز وإن أجاد ، على أن للموجز من فضل الاختصار ما ينكره المطيل ، ولكن إذا كان صاحب القصائد دون صاحب القطع بدرجة أو نحوها ، وكان صاحب القطع لا يقدر على التطويل إن حاول بته - سوى بينهما . . فإننا لا نشك أن المطول إن شاء جرد من قصيدته قطعة أبيات جيدة ، ولا يقدر الآخر أن يمد من أبياته التى هى قطعة قصيدة ، ولا م قوم الكميث على الإطالة فقال : أنا على الإقصار أقدر . . ولا تكاد ترى مقطوعاً إلا عاجزاً عن التطويل ، والمقصّد أيضاً قد يعجز عن الاختصار . ولكن الغالب والأكثر أن يكون قادراً على ما حاوله من ذلك » .

وكشف حازم القرطاجنى (٧) عن أسباب تفضيلهم القصيدة على المقطوعة ، فذكر أنها الدلالة على اقتدار الشاعر على اجتلاب المعانى من كل مجتلب ، والنفوذ من معنى إلى آخر دون أن يظهر التشتت والضعف على كلامه ، وإيفاء المعانى حقها من العبارة الحسنة . ومن ثم كان طول القصيدة أحد العوامل فى تفضيلها . قال الأصمعى (٨) : « ما قيلت قصيدة على الزاى أجود من قصيدة الشماخ فى صفة القوس ، ولو طالت قصيدة المتخل كانت أجود » .

وكان عدد القصائد الطويلة أحد عناصر الموازنة بين الشعراء . قال أبو عبيدة (٩) :

(٥) العمدة ١ : ١٨٨ - ١٨٩ .

(٦) العمدة ١ : ١٨٧ .

(٧) مناجى البلغاء ٣٢٣ .

(٨) الشعر والشعراء ٦٥٩ .

(٩) الشعر والشعراء ٢٦٣ .

صنع القافية

بين الشعراء والنقاد والدارسين القدماء والمحدثين خلاف طويل عريض في عملية إبداع الشاعر شعره : هل يقصد الشاعر إليها قصداً أو يضطر إليها اضطراراً ؟ هل يعي كل خطوة يؤديها أو ينساق إلى القيام بها متأثراً بعوامل لا يعيها ؟ هل يختار معالم عمله الفني أو يرغمه العمل نفسه على إبرازه في شكله الذي هو عليه ؟ .

ولست أريد أن أخوض مع الحائضين في قضايا غير مستقرة ، ولكنني أتعرض لما اضطر إليه تعرضاً سريعاً يحاول أن يتجنب الخلافات ، وأن يعتمد على المتفق عليه من الجميع أو الأغلبية .

ولعلّ إذن لا أبعد عن الصواب حين أتصور الشاعر في أول أمره يعاني انفعالات متنوعة بعثتها فيه تجربة عاطفية أو عدة تجارب ، فتملك عليه قلبه ، وتملاً فكره ، وتتقلب به من حال إلى حال : يسلمه انفعال إلى آخر ، وتؤدي به فكرة إلى أخرى ، وتصل به صورة إلى أخرى فإذا ما شرع في خلق عمله الفني كان قدراً منه قد برز في مخيلته ، واشتد إلحاحه عليه في إبرازه ، وإذا ما خط خطوطه الأولى - سواء وضعها بعد ذلك في أول عمله أو في وسطه أو في آخره - كان هذا القدر الذي تكوّن أو كاد أول ما ورد على عمله . ثم تتال عليه مجموعة من الأفكار والصور والتعبيرات لم تكن واضحة في مخيلته من قبل .

وعلى ضوء من هذا التصور أبحث عن طريقة صنع الشاعر قافيته : لست أشك أن النظام ، وشعراء عصور الضعف الذين تحول الشعر عندهم من خلق فني إلى صناعة عقلية كانوا يسعون في وعي تام وراء قوافيهم ، كما سعى وراء بقية المعالم في أعمالهم .

ولكن المثير هو أمر الشعراء المبدعين حقاً .

ذهبت جماعة إلى أن الشاعر يختار قافيته اختياراً واعياً ، قادراً أن يعدل عنه إلى غيره ، ويمثل هذه الجماعة ابن طبا في قوله (١٣) : « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً ، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلس له القول عليه . فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه

(١٣) عيار الشعر . . الصناعين ١٣٩ .

أثبتته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر . . . » .
 وذهبت أخرى إلى أنه لا يد للشاعر في قافيته ، قال الشاعر السوداني محمد المجذوب :
 « وهكذا القول في بحر القصيدة وقافيتها ، فقد أصبحت مقتناً بأن اختيارهما إنما يرجع إلى
 عمل الموجة (الحال الشعرية) نفسها أكثر مما يرجع إلى إرادة الشاعر » .

وتصورى أن الشاعر يهتدى إلى قافيته في المرحلة التي يعد فيها قصيدته ، وأن عوامل
 متعددة تسيطر عليه ، وتعطيه قافيته ، وإن كنت لا أنكر أن الشاعر يهتدى أحياناً إلى قافيته في
 مرحلة متأخرة هي مرحلة إبراز العمل الفني ، ويهتدى في أحيان أخرى إلى القافية دون إعداد
 سابق فيها يرتجله من أشعار .

وإذا سمينا وراء معرفة هذه العوامل أمكننا أن نصل إلى بعضها في يسر ويقين وإلى بعضها
 الثاني في عسر أو افتراض ، وتعذر علينا ذلك في فريق ثالث .

ويمكن أن أقسم هذه العوامل قسمين : قسماً يعود إلى مضمون القصيدة ، وآخر إلى
 شكلها ، وأريد بالقسم الأول العوامل النابعة من موضوع القصيدة ، وما يريد الشاعر أن
 يضمها إياه من أفكار ، والقسم الآخر العوامل النابعة من الشكل الذي أراده الشاعر
 لقصيدته .

وأهم العوامل المندرجة تحت القسم الأول ما اتصل بالأفكار التي فرضها الموضوع والمناسبة
 التي نظم الشاعر قصيدته . ولعل في المثال الآتي ما يوضح ذلك وإن كان لا يبين الأبعاد كلها
 لقصره . قالوا^(١) : إن الجنيد بن عبد الرحمن المري بعث إلى خالد بن عبد الله القسري بسمى
 يبيض من الزُّط ، فجعل يهب أهل البيت كما هو للرجل من قريش ومن وجوه الناس ؛ حتى
 بقت منهن واحدة جميلة كان يدخرها ، وعليها ثياب من خز ، فقال لأبي النجم : هل عندك
 فيها شيء حاضر ، وتأخذها الساعة ؟ قال : نعم ، أصلحك الله . فقال العريان بن الهيثم
 النخعي ، وكان قليل شعر اللحية (نط) : كذب ما يقدر على ذلك ؛ فقال أبو النجم :

علقتُ خوّداً من بنات الزُّطِّ

.....

كهامة الشيخ الجمانى الشط

وأوماً بيده إلى رأس العريان . فضحك خالد وقال للعريان : هل تراه احتاج إلى أن يروى فيها ؟ قال : لا والله ، ولكنه ملعون ابن ملعون !

ومن هذا القسم أيضاً الأعلام التي يوردها الشاعر ، وخاصة في المدح : فقد مال كثير من الشعراء إلى اتخاذ قوافيهم من أسماء ممدوحهم أو ألقابهم ، كما نرى في دالية ابن حجة التي تلائم لقب ممدوحه :

أبا النصر قد كنوك يا قاهر العدى ومن بعد هذا لقبوك المؤيدا
ومن الطرائف أن ابن حجة آثر أن يصغر كثيراً من الأسماء التي أتى بها في قصيدة مدح بها النويرى ليحقق التجانس بينها وبين اسمه . فاستهلها بقوله :

طريقى من لُيَلات الهُجير مُقْبِرِيع الجُفَيْن من السُّهَيْر

وأودع اسمه البيت الذى قال فيه :

نُويرىُّ الخُدَيْد كوى قُلَيْبى فصحت من الحُرِيق : يا (نويرى) !

ولعل الخبر التالى يدلنا دلالة واضحة على مدى سلطان الأسماء في اختيار القوافي : قالوا : اجتمع من الشعراء اللاهون وأخذوا يتسامرون حتى تأخر بهم النهار : فسأل سائل منهم : أين نحن العشيبة ؟ فأخذ كل واحد يدعو الجماعة إلى بيته : فعرض عليهم أبو نواس أن تكون الدعوة شعراً لا نثراً . فقال داود بن رزين الواسطى :

قوموا لمنزلٍ لهُو وظلُّ بيتِ كُنَيْنِ
تشدو بكل طريفٍ من محكم ابن رزين

.....

وقال الخليع :

إلى الخليع فقوموا إلى شرابِ الخليع

.....

وقال الرقاشى :

لله دَرٌّ عَقارٍ حَلَّتْ بيت الرقاشى

وقال عمرو الوراق :

عُوجُوا إِلَى بَيْتِ عَمْرِو إِلَى سَمَاعٍ وَخَمِرٍ^(١٥)

وقال الحسين الخطاط :

قَضَتْ عَنَانَ عَلَيْنَا بِأَنْ نَزُورَ حَسِينَا

ولم يخلص من هذه السيطرة إلا أبو نواس وعنان .

وربما كان أقدم العوامل المتصلة بشكل القصيدة النقائض : أعنى بذلك القصيدة التي ينظمها الشاعر لينقض بها قصيدة قالها أحد خصومه . وألزم العرف الأدبي الشاعر الآخر أن يلتزم قافية القصيدة التي يريد أن ينقضها ووزنها . وعرف الأدب العربي فن النقائض منذ عهد مبكر ، إذ يقال إن علقمة بن عبدة الفحل ناقض في قصيدته التي مطلعها :

ذهبتَ من المجرانِ في كل مذهبٍ ولم يك حقاً كلُّ هذا التجنبِ
قصيدة امرئ القيس التي مطلعها :

خَلِيلِي مَرًّا بِي عَلَى أُمِّ جُنْدَبٍ لِنَقْضِ حَاجَاتِ الْفُؤَادِ الْمَعْدَبِ
وانتشرت النقائض عند الشعراء الذين اشتبكوا في خصومة قبلية : كشعراء الأيَّام ؛ أو خصومة دينية كشعراء الإسلام والشرك ؛ أو خصومة شخصية كشعراء هذيل ، ثم وصلت إلى قنبا الفنية عند فحول شعراء بني أمية : جرير والفرزدق والأخطل الذين منحوا الأدب العربي دواوين كاملة من النقائض ، ثم هوى هذا الفن بعدهم .

وقريب منه فن المعارضات ! إذ يعارض فيه الشاعر قصيدة شاعر آخر ، ويلتزم قافيتها ويجرها ، ولكنه لا يذهب إلى نقضها . وهذا الفن يمارسه أكثر الشعراء في نشأتهم ، لأنه يتيح لهم أن يعيشوا في جو موسيقي يبعد بهم عن جو الحياة اليومية ، ويسهل لهم الإبداع على شاكلته . . . وبطلعنا على هذا الصنيع ما حكوا عن أبي السماع البصير الملقب بالبديهي ، الذي كانت طريقته إذا أراد الارتجال أن يبدأ بإنشاد قصيدة من كلام أحد الشعراء المتقدمين بصوت شجي ، وفي أثناء إنشاده يتندر على وزن تلك القصيدة في أي باب كان من أبواب الشعر^(١٦) .

(١٥) عدت التصريح في هذا البيت مثل القافية .

(١٦) خلاصة الأثر ١ : ١٢٩ .

ولكن المتأخرين من الشعراء لم يسلك هذا المسلك الناشئون منهم وحدهم ، بل أكثرهم أو كلهم والكبار منهم خاصة . وجعلوا من المعارضة فناً يتبارون فيه ، ويحاول المتأخر منهم أن يبرز المتقدم الذى يعارضه ، وقد عكفوا على ديوان المتنبي خاصة ، فكادوا يعارضون قصائده جميعاً ، كذلك راجت بينهم قصائد معينة عارضها الواحد منهم بعد الآخر ، لأسباب دينية أو فنية ، مثل بردة كعب بن زهير والبوصيرى والبديعيات ، ولامية العرب والعجم وابن الوردى ، ومقصورة ابن دريد ، بل انتقلوا من معارضة القصائد إلى معارضة الموشحات والأزجال . وبقي فن المعارضات إلى العصر الحديث ، فشارك فيه الكلاسيكيون الجدد مشاركة هامة ، بل كان أحد أسس حركتهم . ومن الشعراء من نحا بمعارضاته منحى هزلياً مثل عامر الأنبوطى فى العصر العثمانى وحسين شفيق المصرى فى العصر الحديث الذى نظم ماسماه الشعر (الخلمتيشى) وماسماه (المشعلقات) معارضاً المعلقات .

ومن العوامل التى دعت الشعراء المتأخرين خاصة إلى قواف معينة ما أولعوا به من تضمين قصائدهم أبياتاً أعجبوا بها من قصائد قديمة . فاضطروا إلى اتخاذ قافيتها قافية لهم ، ليستقيم لهم التضمين . وقد انتشر هذا الصنيع فى العصر المملوكى والعثمانى انتشاراً واسعاً ، حتى نظم بعضهم قصائد كل أعجازها مضمة . وألف عبد الله بن سلامة الإدكاوى كتاباً خاصاً فيه . سماه « الدر الثمين فى محاسن التضمين » ونثّل للتضمين بقصيدة ابن حجة الحموى فى مدح المؤيد التى اختار لها حرف الدال المفتوح .

ليستطيع أن يضمها من المتنبي فى قوله :

من الناصر السلطان دهر حميته وما ازداد ذا الشيطان إلا تمرداً
(فإن أنت أكرمت الكريم ملكته وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا)

وقوله :

ولم يبق فيه للصنعة موضع ولل سيف فيه موضع قد تمهدا
(ووضع الندى فى موضع السيف بالاعلا مضراً كوضع السيف فى موضع الندى)

ومن طرفة بن العبد فى قوله :

ولما نشرت العدل فى الأرض فاخرت بمنشورها لما أتاها مجددا
(وأبدت لك الأيام ما كنت عالماً وجاءك بالأخبار من لم تزودا)

وإن اضطر إلى فتح قافية طرفة ويخالف القواعد النحوية .

ومن أغرب الآراء التى رأيناها ما قاله ابن رشيق ، حين زعم أن الوزن هو الذى يجلب

القافية ، قال : ^(١٧) «الوزن أعظم أركان حد الشعر . . وهو مشتتل على القافية . وجالب الخ ضرورة» . ولعله أراد أن الشاعر يهتدى إلى الوزن والقافية معاً . فإننا إذا فهمنا كلامه تبين لظاهره تعذرت علينا موافقته .

نلك هى بعض العوامل التى تسوق الشاعر إلى قافية معينة ، أرجو ألا أكون قد تركت عاملاً هاماً منها لم يتعرض لها النقاد ، ولكنهم تعرضوا لما يقوم به الشاعر من جهد : ليصل إلى قافيته .

يعلن حازم القرطاجنى أن الشاعر إذا ما وجد فى نفسه ميلاً لقول الشعر . وجب عليه أن يروى فكره . ويعمل ذهنه فى المعانى التى يرى صلاحيتها لما يريد ولو جاءته مشتتة . وفى الألفاظ التى يراها جذيرة بهذه المعانى . فلا بد أن تقع عينه على مجموعة من الألفاظ تنبى بحرف واحد ، وعليه حينئذ أن يتخذ من ذلك الحرف رويًا لقصيدته ^(١٨) . ولا يبعد هذا القول عن قول ابن طباطبا الذى أورده منذ قليل .

وإذا ما فرغ الشاعر من هذه الخطوة انتقل إلى الصياغة التى يجاهد فيها لجعل من الألفاظ التى تحتوى على الروى الذى اهتدى له نهايات طبيعية لأبياته : أى قوافى لقصيدته . وفى اعتقادى أن هذه الخطوة من أيسر ما يسطوع به الشاعر ، وربما يماثلها فى اليسر البحث عن مرادف لبعض ما كتب من ألفاظ ينتهى بالروى الذى اتخذها ، وخاصة فى اللغة العربية الغنية بالترادفات .

ثم يواصل الشاعر البحث عن بقية قوافيه ، وقد وصف ابن رشيق هذه الخطوة فى قوله ^(١٩) : «ومنهم (من الشعراء) من إذا أخذ فى صنعة الشعر كتب من القوافى ما يصنع لذلك الوزن الذى هو فيه : ثم أخذ مستعملها وشريفها ، ومساعد معانيه ، وموافقها : واطرح ما سوى ذلك ، إلا أنه لابد أن يجمعها ليكرر فيها نظره ، ويبعد عليها تخيره فى حين العمل ، هذا الذى عليه حذاق القوم» . ولكننى أعتقد أن هذا الوصف فيه من التبسيط والتعميم لعلية الإبداع الشعرى التى تضرب فى أغوار بعيدة من الإنسان أكثر مما يجب . ويكاد الدارسون يجمعون على أن الشاعر أحد اثنين : رجل يضع القافية أول ما يضع : ثم يسعى إلى تكملة البيت بما يوافق القافية ، وآخر يأتى بالمعنى الذى يريده ويصوغه : ثم يسعى

(١٧) العدد ١ : ١٣٤ .

(١٨) منهاج البلاغ ٢٠٤ : ٢٠٦ .

(١٩) العدد ١ : ٢١١ .

وراء القافية التي تصلح له وتلائم القصيدة .

وسمى ابن رشيق^(٢٠) صنيع الرجل الأول التصدير ، وأعلن أنه لا يكثر منه إلا شاعر متصنع كأبي تمام ؛ وكشف عن أن بعض الشعراء يذهب إلى أبعد من ذلك ، فيضع قافية بيت بعيد ثم يأتي من المعاني بما يلائمه ويبدأ أكثر من بيت ، قال : « ومنهم من ينصب قافية بعينها لبيت بعينه من الشعر ، مثل أن تكون الثالثة أو رابعة أو نحو ذلك ، لابعود بها ذلك الموضع إلا انحل عنه نظم أبياته ، وذلك عيب في الصنعة شديد ، ونقص بين ؛ لأنه - أعنى الشاعر - يصير محصوراً على شيء واحد بعينه ، مُضيقاً عليه ، وداخلاً تحت حكم القافية » . وأعتقد أن ذلك الذي وصفه ابن رشيق^(٢١) بعيد جداً ، وأن التصور المفهوم لمثل هذه الأبيات أن ترد على خاطر الشاعر دفعة واحدة ، فيشتد التلاحم بين أولها وآخرها ، وكأنها تعبر عن فكرة واحدة ، فتبدو كما ظنها .

ولم يسم ابن رشيق صنيع الرجل الآخر وإنما اكتفى بأنه هو نفسه يتبعه فيما ينظمه ، قال^(٢٢) : « الصواب ألا يصنع الشاعر بيتاً لا يعرف قافيته ، غير أني لا أجده ذلك في طبعي جملة ، ولا أقدر عليه ، بل أصنع القسم الأول على ما أريده . ثم أتمس في نفسي ما يليق به من القوافي بعد ذلك ، فأبني عليه القسم الثاني ، أفعل ذلك فيه كما يفعل من يبني البيت كله على القافية ، ولم أر ذلك بمخلّ على ، ولا يزحني عن مرادى ، ولا يغير على شيئاً من لفظ القسم الأول إلا في الندرة التي لا يعتد بها أو على جهة التنقيح المفرط » . واختار حازم القرطاجني^(٢٣) صنيع الرجل الأول ؛ لأنه يتأتى له حسن النظم ؛ إذ يستطيع أن يلائم بين صدر البيت وعجزه ، وبين الأبيات جميعاً : فهو يرى أن بناء الصدور على الأعجاز أسهل ؛ لأن الشاعر لا يبحث في الصدور إلا عن المعنى المناسب وحده ، أما في الأعجاز فيبحث عنه وعن الروى أيضاً ؛ وأعلن أن من هؤلاء الشعراء من يبني البيت كله على القافية ، وأن ذلك يوقعه في التكلف ، وأن الحسن أن يبني الشطر الآخر وحده على القافية ، ثم يبني الشطر الأول بعيداً عن نفوذها ما استطاع الشاعر .

أما الرجل الآخر عند حازم فقد وسع على نفسه أولاً ؛ لأنه أفسح لنفسه المجال في وضع ما يريد في صدر بيته ، ثم ضيق عليها أخيراً إذا كلفها أمرين : المعنى المناسب والروى ؛ وأعلن أن هذا الصنيع يوقع في التكلف في أكثر الأحيان ، وأن الشاعر لا يسلكه إلا في الأبيات التي

(٢٢) المدة ١ : ٢١٠ .

(٢٠) المدة ١ : ٢٠٩ .

(٢٣) منهاج البلاغ ٢٧٨ - ٢٨٢ .

(٢١) المدة ١ : ٢١٠ .

ينظمها آخر ما ينظم ؛ ليسد بها الثغرات بين أبياته .

وإذا ما أردنا أن نتصل أكثر مما فعلنا بأجزاء صنع القافية سهل علينا الاتصال ببعض الأجزاء ، وتعذر علينا ببعضها الآخر ؛ أما القسم الذى نستطيع الاتصال به فذلك الذى التقطه النقاد والبلاغيون قبلنا وتحدثوا عنه . وأحب أن أبدأ بما يندرج تحت القوافى المستحسنة أو ماسمى القوافى المتمكنة ، وأرادوا بها القوافى الجديرة بموضعها المطمئنة فيها . وإنما توصف القافية بهذه الصفات حين يمهّد الشاعر لها .

فربما مهّد الشاعر للقافية بأن قدم فى الكلام ما يدل على ما تأخر منه ، أو أخرفه ما يدل على ما تقدم معنى أو لفظاً . وسمى قدامة هذا الصنيع التوشيح ، وعلى بن هارون المنجم التسهيم ، وابن وكيع المطمع . ومثلوا له بقول جنوب أخت عمرو ذى الكلب :

فأقسم - يا عمرو - لو نبّهاك إذا نبّها منك داء عضالا

إذا نبّها ليث عريسة مفيتاً مفيداً نفوساً ومالا

قال ابن أبى الإصبع^(٢٤) : « فإن الخذاق بينية الشعر وتأليف النثر يعلمون أن معنى قولها : « فأقسم يا عمرو لو نبّهاك » يقتضى أن يكون تمامه « إذا نبّها منك داء عضالاً » وليثاً غضوباً . وأفعى قتولاً ، وموتاً ذريعاً .. إلى أشياء يعز حصرها ، لكن معنى البلاغة يقتضى اقتصارها من ذلك كله على الأول ، لكونه أبلغ ، وإنما قلت : إنه أبلغ ، لأن الليث الغضوب ، والأفعى القتل ، يمكن مغالبتها وغلبها .. فأشد من الجميع الداء العضال الذى لا يميت فريح ، ولا يأمل صاحبه مداواته فيسريح .. وأما ما يدل فى الأول على الآخر دلالة لفظية فقوله : إذا نبّها ... »

فإن العارف بينية الشعر إذا سمع قولها : مفيتاً مفيداً تحقّق أن هذا اللفظ يوجب أن يتلوّه قولها : نفوساً ومالا . »

وفرق جماعة من العلماء بين التمهيد اللفظى والمعنوى للقافية ، فسموا التمهيد اللفظى التصدير كقول أبى تمام :

ومن يأذن إلى الواشين تُسلّق مَسامعه بالسنة حِدادٍ

وجعلوا منه رد أعجاز الكلام على صدوره ، وأعلنوا أن ذلك « يكسب البيت الذى يكون فيه أبهة ويكسوه رونقاً وديباجة ، ويزيده مائة وطلاوة^(٢٥) » .

(٢٤) تحرير النخب ٢٦٣ .

(٢٥) العمدة ٢ : ٣ .

وقسم عبد الله بن المعتز^(٢٦) هذا النوع من التصدير على ثلاثة أقسام :
أحدها : ما يوافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الأول ، نحو قول الشاعر :
يُلْقَى إِذَا مَا الْجِيْشُ كَانَ عَرْمَرَمًا فِي جِيْشٍ رَأَى لِابْقَلُ عَرْمَرَمِ
الثاني : ما يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه نحو قوله :
سَرِيْعٌ إِلَى ابْنِ الْعَمِّ بِشَمِّ عَرْضِهِ وَلَيْسَ إِلَى دَاعِيِ الْبُغْدِيِّ بِسَرِيْعٍ
والثالث : ما يوافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه ، كقول الآخر :
عَزِيْزُ بَنِي سَلِيْمٍ أَقْصَدْتُهُ سَهَامُ الْمَوْتِ وَهِيَ لَهُ سَهَامُ
وسموا التمهيد المعنوي التوشيح ، ومثلوا له بقول الراعي :

وَإِنْ وُزِنَ الْحَصَى فَوَزَنْتُ قَوْمِي وَجَدْتُ حَصَى ضَرِيْبَتِهِمْ رَزِينَا
قال قدامة^(٢٧) : « فإذا سمع الإنسان أول هذا البيت - وقد تقدمت عنده قافية القصيدة -
استخرج لفظ قافيته ؛ لأنه يعلم أن قوله (وزن الحصى) سيأتي بعده (رزين) لعلتين :
إحدهما أن قافية القصيدة توجهه ، والأخرى أن نظام المعنى يقتضيه ؛ لأن الذي يفاخر
برجاجة الحصى يلزمه أن يقول في حصاه : إنه رزين » .

وربما لم يمهّد الشاعر لقافيته لفظاً ولا معنى ، ولكنها لا تفقد تمكّنها : فقد ينهي المعنى الذي
أرادّه الشاعر قبل أن يصل إلى القافية ، فيضطر إلى أن يأتي بزيادة تتمم الوزن ، وتجلب
القافية . فيحسن الإتيان بهذه الزيادة ، ويضيف إلى المعنى الأول ما يؤكدّه أو يوضحه أو
يزينه .. إلخ ، وقد سمي العلماء هذا الصنيع الإيغال ، والإرصاد .. ومثلوا له بقول
امرئ القيس :

كَأَنَّ عِيُونَ الْوَحْشِ حَوْلَ خَبَائِثِنَا وَأَرْحَلْنَا الْجَزْعَ الَّذِي لَمْ يَنْقُبْ
قال قدامة^(٢٨) : « فقد أتى امرؤ القيس على التشبيه كاملاً قبل القافية ، وذلك أن عيون
الوحش شبيهة بالجزع ، ثم لما جاء بالقافية أوغل بها في الوصف ووكدّه ، وهو قوله : (الذي لم
ينقب) فإن عيون الوحش غير مثقبة ، وهي بالجزع الذي لم ينقب أدخل في التشبيه » .
ويمكن أن نجد مجموعة أخرى من القوافي لا تندرج تحت التمكن ، ونستطيع أن نعرف
سبب مجيء الشاعر بها : فالطباقي هو الذي دفع دعبل بن علي الخزاعي إلى أن يقول :

(٢٦) المدة ٢ : ٣ .

(٢٧) نقد الشعر ٩٧ .

(٢٨) نقد الشعر ٩٧ .

لانتعجى - ياسلم - من رجل ضحك المشيب برأسه فبكى
ومراعاة النظر هي التي دفعت ابن سناء الملك إلى أن يقول :
تلقى إذا عطشت ، والبرق أرشية كواكب الدلو في بثر من السحب

القافية الجيدة

تصل بنا الدراسة السابقة إلى الصفات التي استحسناها في القافية . والطبيعي أن أبدأ بما
استحسنوه فيها لذاتها . والذي كشف عنه هو قدامة بن جعفر^(٢٩) الذي رأى أن تكون عذبة
الحرف ، سلسلة المخرج ، ثم أحبوا منها التمكن الذي أشرت إليه آنفاً ، وأفرغ منه إلى كلام حازم
القرطاجني الذي أفاض أكثر من غيره .

أعلن حازم^(٣٠) أن القافية يجب أن تعتمد على أربع جهات : التمكن ، وصحة الوضع ،
والتمام واعتناء النفس بها لكونها مظنة الاشتهار بالإحسان أو الإساءة :

أما التمكن فقد تحدثت عنه ، وأما صحة الوضع والتمام فقد أراد بهما الوفاء بقواعد علم
القوافي ، وأما عناية النفس بها .. فقد أراد بها ألا يأتي الشاعر إلا بما يكون له وقع حسن في
النفوس ، وأن يتباعد عن المعاني المشنوءة ، والألفاظ الكريهة ، وما يؤدي إلى التشاؤم . فإن
ما يكره من ذلك إذا وقع في أثناء البيت جاء بعده ما يغطي عليه ، ويشغل النفس عن الالتفات
إليه . وإذا جاء ذلك في القافية جاء في أشهر موضع ، وأشدّه تلبساً بعناية النفس . ومثال
ذلك قول أبي تمام :

يا أبا جعفر ، جُعِلْتُ فداكَا بَرَّ حَسَنَ الوجوه حَسَنُ قَفَاكَا
فالقفا لا يليق عند حازم إلا في الدم .

(٢٩) نقد الشعر ١٩ .

(٣٠) مناهج البلاغ ١٥٢ ، ٢٧١ - ٢٧٨ ، ٢٨٥ .

٢ - القصيدة ذات القافية المتعددة

أحسنَ بعض الشعراء ضعفاً في الموسيقى التي يبعثها الروى الذى اختاروه ، والقوافى التى بنوا شعرهم على حروفها وحركاتها ، فأضافوا إليها صوتاً أو أصواتاً أخرى التزموها عن اختيار وطوعية ، أو اجتنبوا الرخص التى يبيحها لهم علم القوافى تقويةً لرنين قوافيهم ، أو إدلالاً بقدرتهم على التعبير ، وتمكنهم من الفن . وقد سُمى العلماء هذا الصنيع اللزوميات ، أو لزوم مالايلزم ، أو الإعانات لما فيه من تكليف بمشاق غير واجبة .

وأراد بعضهم الآخر أن يحقق لشعره قدراً وافراً من الإيقاع ، فلم يكتف بما تصدره القافية الأخيرة من رنين . وعمد إلى تكرير لفظ قافية القصيدة أو رويها ، أو عقد قافية أو روى آخرين ، فى مواضع معينة ، من القصيدة كلها ، أو من مجموعة متوالية من أبياتها ، فأحدث بذلك مانسميه بالقافية الداخلية أو مايتصل بها بسبب .

لزوم مالايلزم

وأقدم أمثلة لزوم مالايلزم ماكان الدافع إليه خفوت صوت الحرف الذى اختاره الشاعر رويّاً له . فدفعه ذلك إلى التزام الحرف الملاصق للروى ، تعويضاً عن هذا الخفوت ، وأريد بذلك الحروف الخافتة - فى الغالب - الحروف التى اختلف العلماء فى صلاحيتها للروى ، ونحدث عنها فى فصل سابق .

فالألف التى أعطت الشعر العربى قصائده المعروفة بالمقصورات لم يكتف بعض الشعراء بجرسها ، وأضافوا إليه آخر . فعل ذلك البحترى فى قصيدته (٣١) :

لنا أبداً بثُّ نُعانيه من أروى وحزوى ، وكم أدنتك من لوعةٍ حزوى
وابن الرومى فى قصيدته :

وجاهليّ أعرضتُ عن جهله حتى شكّا كَفَى عن الشكوى
فلزم كل منها الواو والألف . قال المعرى (٣٢) : « فهذه إن جعل رويها الألف فقد لُزم فيها

(٣١) البث : الحزن . وأروى وحزوى اسمان .

(٣٢) شرح لزوم مالايلزم ١ : ٥٠ .

مالا يلزم ، وإن جعل رويها الواو فالألف وصل ، وبتأوها على الواو أحسن وأقوى في النظم .
وفعل ما يشبه ذلك حافظ إبراهيم في العصر الحديث غير أنه والى بين حروف عدة بدلاً من
واحد مع الألف . بدأ قصيدته «نادى الألعاب الرياضية» بقوله :

بنادى الجزيرة قِفْ ساعةً وشاهدُ برِّك ما قد حوى
ولزم الواو مع الألف في حوالى ٢٣ بيتاً ، ثم لزم اللام بدلاً منها في حوالى ١٥ بيتاً ابتداء من
قوله :

فيا ناديا ضَمَّ أنسَ القديم وهو الكرم وقيت البلى
بعدها التزم الهاء في ١١ بيتاً ، وأخيراً التزم الدال إلى آخر القصيدة .

والهاء المؤنثة التزم الأعشى معها اللام المشددة المفتوحة في قصيدته التى مطلعها :
فَدَى لَبْنَى دُهلِ بنِ شيبانَ ناقى وراكبها يومَ اللقاء وقلَّتِ
وعسرو بن معديكرب الرءاء في قصيدته :

لما رأيتُ الخيلَ زوراً كأنها جداولُ زرعٍ أرسلتُ فاسْبَطَرْتُ (٣٣)
وكثير اللام في قصيدته المعروفة ماعدا بيتاً واحداً منها ، والميم في قصيدته الأخرى :

أداراً لسلمى بالنِّباعِ فحمةً سألتُ فلما استعجبتُ ثم صممتُ (٣٤)
وكثيراً ما لزموا معها الألف في مثل قصيدة دعبل الخزاعي المشهورة :

مدارسُ آياتٍ خلَّتْ من تلاوةٍ ومترلٌ وحيٍ مُقْفِرُ العرصاتِ (٣٥)
والكاف التزم معها أبو الأسود الدؤلى اللام في قصيدته :

حسيتُ كتابي إذ أتتْ تعرّضاً لسيِّك لم يذهبْ رجائي هُنالِكَ (٣٦)
والهاء التزم كثير من الشعراء حرفَ مدِّ قبلها : كالألف في قصيدة حافظ إبراهيم :

كم مررتُ فيك عيش لست أذكره في غيتك عيش لست أنساه !
والياء في قصيدة عباس محمود العقاد :

في حبة القلبِ نارٌ قد تَجَنَّبنا سافى الرمانِ فمن ذا سوف يُذَكِّبها ؟
والتزم آخرون أن تكون من أصل الكلمة ، ولم يخلطوها بهاء الضمير : فعَلْ ذلك العباد

(٣٣) الزور : المائلة . واسبطرت : أسرع .

(٣٤) النباع وحمة : موضعان . واستعجبت : لم تنطق .

(٣٥) مقفر : خاو . العرصة : الساحة .

(٣٦) السيب : العطاء .

الأصفيهاني وصلاح الدين الصفدي وابن نباتة وتاج الدين الكندي وابن حجة الحموي ، غير أن العماد أورد الضمير في بيت واحد ، فتندر عليه الصفدي في قوله :

إن العماد على وجاهة فضله قد قال في بغض القوافي : (وجهه)
بل بلغ الأمر ببعضهم أن التزم حرف مد أني به قبل هاء الضمير التي قبل الروي في مثل
(فيهم) ، وتجنبوا معها مثل (منهم) وهو جائز^(٣٧) .
والردف التزم فيه ابن الرومي عدم المعاقبة بين الواو والياء في أكثر شعره قدرة على الشعر ،
واتساعاً فيه^(٣٨) .

ولم يحدث الالتزام في الحروف وحدها ، بل في الحركات أيضاً . فلزم النابغة الذبياني
تشديد روى قصيدته^(٣٩) :

غشيتُ منازلَ عِرَيْنَاتٍ فَأَعْلَى الْجِزْعِ لِلْحَيِّ الْمُبِينِ
وكذلك فعل صاحب اللامية المشهورة :
إِنَّ بِالشَّعْبِ الَّذِي دُونَ سَلْعٍ لَقَتِيلًا دَمُهُ مَا يُطَلُّ^(٤٠)
والتزم العجاج الفتح في توجيه أرجوزته :
قد جبرَ الدينَ الإلهَ فجبرَ
فأعجب بها النقاد وسموها « الغراء »^(٤١) .

وكان ابن الرومي يلتزم حركة ما قبل الروي المطلق والمقيد في أكثر شعره اقتداراً^(٤٢)
ونلاحظ أن لزوم ما لا يلزم ظهر في أبيات متفرقة ، وقصائد قلائل في العصر الجاهلي ، ثم
كثُر في العصر الأموي عند كثير عزة ويزيد بن ضبة ، واشتد في العصر العباسي على يد ابن
الرومي ، ثم تلففته يد أبي العلاء المعري ، فجعلت منه فناً خاصاً ، وهب له ديواناً
مستقلاً^(٤٣) :

فقد كان القانون الصارم الذي اتخذهُ أبو العلاء لنفسه بعد رجوعه من بغداد مؤثراً أشد

(٣٧) الأخفش ١٨ . العدة ١ : ١٦٠ .

(٣٨) العدة ١ : ١٦٠ .

(٣٩) عريشات : واد . والجزع : منعطفه . والمبين : القيم .

(٤٠) الشعب : الطريق في الجبل . وسلع : جبل بقرب المدينة . وطل دمه : أهدر ، أى لا يؤخذ ثأره .

(٤١) تلقب ٥٥ .

(٤٢) العدة ١ : ١٥٥ .

(٤٣) المرشد ١ : ٣٩ . مختار الأغاني ٨ : ٣٢٩ .

التأثير في أطوار حياته ؛ فقد صبغه بصبغة التشدد في كل شيء ، وكلفه التزام مالا يلزم في أعماله العقلية ، وحياته المادية على السواء ، فتأثر شعره بهذا القانون تأثيراً ظاهراً . ونظم ديوانه المعروف بالزوميات^(٤٤) .

وقد شرح المعري في مقدمته مذهبه فيه ، فقال^(٤٥) : « وقد تكلفت في هذا التأليف ثلاث كُلف :

الأولى : أنه يتنظم حروف المعجم عن آخرها .

والثانية : أن يحىء رويه بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك .

والثالثة : أنه لزم مع كل روى فيه شيء لا يلزم من ياء أو تاء أو غير ذلك من الحروف » .

وقد حلل الدكتور إياهم أنيس^(٤٦) الزوميات ، وصنفها التصنيف التالى الذى وضعها في مراتب تصاعدية على حسب كمال الموسيقى فيها :

١ - أقل المراتب ما كانت مثل قوله :

نَقَمْتُ عَلَى الدُّنْيَا ، وَلَا ذَنْبَ أَسَلَفْتُ إِلَيْكَ ، فَأَنْتَ الظَّالِمُ الْمَتَكَذِّبُ^(٤٧)
وَهَبْهَا فَتَاةً ، هَلْ عَلَيْهَا جَنَابَةٌ بَيْنَ هُوَ صَبٌّ فِي هَوَاهَا مَعَذَّبُ
الترم فيها مع الروى الذال المشددة ، وهى أقل من القافية المردفة في موسيقاها .

٢ - المرتبة الثانية تتضح في مثل قوله :

لَا بَدَ لِلرُّوحِ أَنْ تَنْأَى عَنِ الْجَسَدِ فَلَا تُخَيِّمِ عَلَى الْأَضْغَانِ وَالْحَسَدِ
الترم السين وفتح ما قبلها .

٣ - المرتبة الثالثة تظهر في مثل قوله :

يَا رَبِّ : عَيْشَةُ ذَى الضَّلَالِ خَسَارُ أَطْلُقْ أَسِيرَكَ ، فَالْحَيَاةُ إِسَارُ
الترم الردف والسين .

٤ - المرتبة الرابعة تتضح في مثل قوله :

إِذَا مَا رَأَيْتُمْ عَصَبَةً هَجَرِيَّةً فَمِنْ رَأْيِهَا لِلنَّاسِ هَجْرُ الْمَسَاجِدِ
وَلِلدَّهْرِ سِرٌّ مُرْقَدٌ كُلُّ سَاهِرٍ عَلَى غِرَّةٍ ، أَوْ مُوقِفٌ كُلُّ هَاجِدِ

(٤٤) ذكرى أبى العلاء ٢٤٣ . ٢٦٥ .

(٤٥) شرح لزوم مالا يلزم ١ : ٤٠ .

(٤٦) موسيقى الشعر ٢٧٤ - ٢٧٨ .

(٤٧) أسلفت : قدمت .

الترم الإشباع بالجيم المكسورة والتأسيس .

٥ - المرتبة الخامسة ومثلها قوله :

إذا ماعراكم حادث فتحدثوا فإن حديثَ القوم يُنسى المصائب
وحيدوا عن الأشياء خيفةً غيها فلم تُجعل اللذاتُ إلا نصائباً
الترم همزة وكسرتها ، وألف التأسيس - وهي بمثابة حرف وحركة قصيرة - ثم الحرف الذي
قبلها ، وبذلك يكون مكرر في هذه الأبيات ثلاث حركات وأربعة حروف . وتلك هي
القافية التامة الموسيقى ، والممكنة عملياً دون إخلال بالمعنى ، وتتطلب في إنشادها ما يقرب من
ثانية ونصف الثانية .

٦ - وأخيراً تلك القافية النادرة حتى في لزوميات أبي العلاء مثل قوله :

راعنك دنياك من ربيع الفؤاد وما راعتك في العيش من حسن المراجعة
كأنما اليومُ عبدٌ طالبُ أمةٍ من ليلةٍ قد أجداً في المساعة
راعى - ألنى مد - وهما بمثابة حرفين وحركتين قصيرتين - وحرفاً آخر هو العين ، إلى جانب
الروى وحركته ، وبذلك نسمو موسيقى هذه القافية إلى ما يعادل ثمانية أصوات .
ولم يستطع أحد من الشعراء بعد المعرى أن يسلك طريقه ، ويحتديه في فن اللزوميات ،
ولكن بعض الشعراء نظموا قليلاً من المقطوعات أخذوا على عاتقهم فيها التزام بعض ما التزمه .
واستمر ذلك إلى العصر الحديث ، فنظم البارودى قصيدته :
إلام يهفو بحلمك الطربُ ؟ أبعد خمسين في الصبا أربُ ؟

القوافى الداخلية

التصرّيع

أقدم مانعرف من هذه القوافى تفقية مطلع القصيدة بشرطيه كليها ، وقد ميز العلماء بين نوعين من هذه التفقية :

النوع الأول : تركوه باسمه العام « التفقية » ؛ لأن الشاعر لم يجر عليه غير مجرد مماثلة الروى والقافية فى الشطرين . مثل مطلع معلقة امرئ القيس :

قفا نبلث من ذكرى حبيبٍ ومترلٍ بسِقْطِ اللَّوى بين الدَّخولِ فحوْمَلِ
فالعروض^(٤٨) فى هذا البيت مفاعِلن ، وكذا هو فى بقية أبيات القصيدة .

النوع الآخر : سموه التصرّيع ، أى مماثلة مصراعى (شطرى) مطلع القصيدة ، ويختلف التصرّيع والتفقية لأن الشاعر فى التصرّيع لا يقتصر على مماثلة الروى ، بل يدخل شيئاً من التغير على العروض بالزيادة أو النقص لتمّ مماثلته بالضرب^(٤٩) ، فيخرج به عند مماثلة عروض بقية الأبيات .

ومثال التصرّيع بالزيادة قول امرئ القيس :

ألا آنعم صباحاً أيها الطللُ البالى وهل ينعمن من كان فى العُصر الحالى ؟

فالعروض فيه مفاعيلن ، وهو فى بقية القصيدة مفاعِلن .

ومثال التصرّيع بالنقص قول جرير :

بان الحليطُ ولو طُوِعتُ ما بانا وقطعوا من حبال الوصل أقرانا

فالعروض فيه فعِلن ، وفى بقية القصيدة فعِلن وفاعِلن .

وليست التفقية ولا التصرّيع بالأمر المحتم : فن القصائد المشهورة كثير غير مصرع ، ومن الشعراء كثيرون لم يصرعوا ، مثل الفرزدق وذى الرمة : قال ابن رشيق^(٥٠) : « كان الفرزدق قليلاً ما يصرع أو يلقى بالاً بالشعر .. وأكثر شعر ذى الرمة غير مصرع الأوائل . وهو مذهب الكثير من الفحول .. إلا أنهم جعلوا التصرّيع فى مهات القصائد فيما يتأهبون له من

(٤٨) العروض : التفعيلة الأخيرة فى الشطر الأول .

(٤٩) الضرب : التفعيلة الأخيرة فى الشطر الآخر .

(٥٠) العمدة ١ : ١٧٥ - ١٧٦ .

الشعر ، فدل ذلك على فضل التصريح .

وغلب عدم التصريح على شعر الصعاليك سواء ما كان منه خاصاً بالصعلكة وما لم يكن ، وما كان مقطوعات وما كان قصائد . وعلى دارسو شعرهم ذلك بما كانت نجيش به نفوسهم من ثورة على أوضاع مجتمعهم ، والحرية التي كانوا يعيشون فيها مما جعل شعرهم يثور على الأوضاع الفنية في الشعر الجاهلي القليل ، فتخلص من التصريح كل شعر أبي خراش والأعلم بدون استثناء ، وأغلب شعر عمرو ذى الكلب والشنفرى وتأبط شراً وعروة بن الورد وصخر الغي والسليك بن السلكة وأبي الطمحان وحاجز^(٥١) .

وسمى العلماء الشعر الذى خلا من التقفية والتصريح « المصمت » ، وعابوا نوعاً خاصاً منه وقع فيها سموه التخمين ، وهو أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على روى صالح لأن تكون قافية آخر البيت - والقصيدة تبعاً له متفقة معه ، ولكن الشاعر يعدل عنه إلى روى آخر كقول جميل :

يَابِثُنْ : إِنَّكَ قَدْ مَلَكَتِ فَأَسْجِحِي وَتُخَذِي بِحُظُّكَ مِنْ كَرِيمٍ وَاصِلٍ^(٥٢)
فنيأت القافية على الحاء ثم صرفها إلى اللام ، فالتخمين إذن مقابل للتصريح ، وقد سمي بذلك من الحماح الذى هو العرج .

ومن الشعر ما لا يجوز أن يظن به التخمين ، وهو ما شابه قول ذى الرمة^(٥٣) :
أَنَّ تَرَسَّمْتَ مِنْ خَرَقَاءَ مَرَّةً مَاءَ الصَّبَابَةِ مِنْ عَيْنِكَ مَسْجُومٌ
لأن قافية المصراع الأول غير متمكنة ، وإنما يكون التخمين في القوافي المطلقة وما شابهها . والتخمين كثير جداً ، استعمله الأئمة من القدماء والمحدثين . ولذلك عدّه العلماء دون الإكفاء والسناد وبقية عيوب القوافي في القبح ، وشبهوا الشاعر الذى يصطنعه بالمتسور (قافر السور) الذى يدخل من غير الباب .

وعلى الرغم من ذلك - تدرج بعض العلماء بقبحه : فحكم ابن رشيق^(٥٤) على قول النابغة :
جَزَى اللَّهُ عَبْساً عَبْسَ آلٍ بِغِيظٍ جَزَاءَ الْكِلَابِ الْعَاوِيَاتِ ، وقد فَعَلَ
بأنه من أشد التخمين ، غير أنه لم يعلل حكمه .

(٥١) الدكتور يوسف خليف ٢٧٢ - ٢٧٣ .

(٥٢) أسجح : أحسن وتماهل .

(٥٣) العمدة ١ : ١٧٨ . ترسم : نظر إلى الرسوم . وهى المنازل المهتمة . وخرقاء : اسم حيية . والصبابة : الحب ،

وماؤها : الدمع . ومسجوم : مصبوب .

(٥٤) العمدة ١ : ١٧٧ .

وسمى ابن رشيق^(٥٥) هذا العيب - تبعاً لقدامة - التجميع ، وفسره بأنه كأنه من الجمع بين رويين وقافيتين .

ولم يكتف بعض الشعراء بتقفية المطلع أو تصريعه ، وعمدوا إلى تقفية أو تصريع بيت أو أكثر في أثناء القصيدة ، وفقى بعضهم الآخر قصائد مصمتة وصرعوها . مثال ذلك امرؤ القيس الذى قفى قوله^(٥٦) :

أَفَاطِمَ مَهَلًا بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ وَإِنْ كُنْتَ قَدْ أَزْمَعْتَ صَرْمِي فَأَجْعِلِي
وقوله^(٥٧) :

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِي بِصَبْحٍ ، وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلٍ
في معلقته ، وهى مقفاة ، كما مر بنا . وصرع قوله^(٥٨) :

دِيَارٌ لَسَلِمَى عَافِيَاتٌ بِذَاتِ الْحَالِ أَلَحَّ عَلَيْهَا كُلُّ أَسْحَمٍ هَطَّالٍ
وقوله :

أَلَا إِنِّي بِالرِّ عَلَى جَمَلٍ بَالِي يَقُودُ بِنَا بِالرِّ ، وَيَتْبَعُنَا بِالرِّ
في قصيدته المصرعة التى أشرت إليها أيضاً .

وصرع عمرو بن أحمَر قوله :

بَلْ وَدَّعِينِي - طَفْلَ - إِنِّي بَكْرٌ وَقَدْ دَنَا الصَّبْحُ فَمَا أَنْتَظِرُ

في قصيدة مصمتة مطلعها :

قَدْ بَكَرْتُ عَاذَلْتِي بُكْرَةً تَزْعُمُ أَنِّي بِالصَّبَا مُشْتَرٌ

وعلى قدامة^(٥٩) التقفية والتصريع بأن الشعر مبنى على التسجيع والتقفية : فكما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليهما كان أدخل في باب الشعر ، وأخرج له عن مذهب النثر ، ولذلك عمد الشعراء المجهدون إليهما .

وعلاهما حازم^(٦٠) بأنها يمهدان للقافية ، يستدل بهما القارئ أو السامع عليها قبل الانتهاء إليها فيجد طلاوة ومتعة .

(٥٥) العمدة ١ : ١٧٧ . وهو في نقد الشعر المطبوع بالخاء .

(٥٦) أزمنت : عزمت على . الصرم : الفراق . الإجمال : الإحسان . وانظر نقد الشعر لقدامة ١٩ - ٢٣

(٥٧) الأمل : الأحسن .

(٥٨) عافيات : منهمة . والأسحم : السحاب الداكن اللون . والمطال : المطر .

(٥٩) نقد الشعر ٢٣ . العمدة ١ : ١٧٤ .

(٦٠) مناجى البلغاء ٢٨٣ .

وارتاح إليهما النقاد لدلالتهما على قوة الطبع وكثرة المادة^(٦١) ، ولكنهم فرقوا بين الشعراء القدماء والمحدثين فيها ، قال ابن أبي الإصبع^(٦٢) : « التصريح في أثناء القصائد ، والإصمات في أوائلها - يستحسن من القدماء ، ويستهج من المحدثين - لأنه من العرب يدل على قوة العارضة ، وغزر المادة ، وعدم الكلفة ، وتخلية الطبع على سجيته ؛ وهو من المحدثين دليل على قوة التكلف غالباً » .

واستحسن النقاد منها ما لم يدل على كبير تكلف ، واستقبحوا غيره « فأعلنوا أن مثلها مثل البديع : إذ كل ضرب من البديع متى كثر سمح . كما لا يحسن خلو الكلام منه غالباً » وكل ما جاء منه متوسطاً من غير تكلف - فهو المستحسن^(٦٣) ولذلك لم يرضوا عن ورودها في الأبيات المتوالية إلا عند القدماء ، مثل قول امرئ القيس^(٦٤) :

تروح من الحى أم تبتكر وماذا عليك بأن تنتظر؟
أمرحُ خيامهم أم عُشر أم القلبُ في إثرهم منحدر؟
وشاقلك بين الحليط الشطر وفيمن أقام من الحى هير

كذلك استحسنوا أن ترد التقفية أو التصريح في المطالع وماشابهها من الأبيات ، مثل الأبيات التي يتقل بها الشاعر من غرض إلى آخر في قصيدته .

وأخيراً طبق العلماء على التقفية والتصريح ماطبقوه على القوافي من قواعد : فعابوا منها العيوب التي وقعت في القوافي ، فن الإقواء فيها ماأنشده الزجاجي :

مابال عينك منها الماء مُهراقُ سحاً ، فلا غاربٌ منها ولا راقى ؟

ومن الإكفاء قول حسان بن ثابت :

ولستَ بخير من أهلك وخالكا ولستَ بخير من معاظلة الكلبِ

ومن الإيطاء قول عبد الله بن المعتز :

يا سائلاً كيف حالى ؟ أنت المعلم بحالى

ومن السناد قول أبي العتاهية :

وئلى على الأظعانِ ولّوا عني بعُتْبَة فاستقلوا

(٦١) العمدة ١ : ١٧٤ . التنوخى ٦٥ .

(٦٢) تحرير التعبير ٣٠٥ .

(٦٣) الموضع نفسه ٣٠٥ .

(٦٤) المرخ : شجر خوار ينبت بنجد . والعشر : نبت بنهامة . والشطر : المغربون .

ومن التضمنين قول البحرى :

عَذِيرِي فَيْكَ مِنْ لَاحِ إِذَا مَا شَكَوْتُ الْحَبَّ قَطَعْنِي مَلَامًا^(٦٥)
وعابوا أيضاً أن يتصل الشطران بكلمة واحدة ، وسموه المُدَاخَل والمدمج ، ويشتهر عندنا
باسم المدور . وأكثر وقوعه في الخفيف والبحور القصار كالمزج ، وهو مستخف فيها . ومثاله
قول المعرى :

أَبْنَاتِ الْهَدِيلِ : أَسْعِدْنِ ، أَوْعِدْ نَ قَلِيلَ الْعَزَاءِ بِالْإِسْعَادِ
أَبَكْتُ تَلَكُمُ الْحَمَامَةُ أَمْ غَنَ سَنَتْ عَلَى فَرْعِ غَصْنِهَا الْمَيَّادِ ؟

الترصيع

الترصيع عرف أدبي شائع ، أما الترصيع فصنعة أدبية لاتدانيه في القبول والشيوع . وأريد
بالترصيع القافية الداخلية التي يعقدها الشاعر في أحد الأبيات الداخلية من القصيدة أو في
مجموعة من الأبيات ، وإن كان العلماء لاحظوا فيها ملاحظ متعددة ، وصنفوها على أساس
هذه الملاحظ ، وأعطى المتأخرون خاصة كثيراً من هذه الأصناف أسماء خاصة بها غير أنهم لم
يتفقوا عليها .

والترصيع مأخوذ من ترصيع العقد بالجوهر ، وهو نظمه فيه وضم بعضه إلى بعض ،
وأطلقه النقاد على تجزئة الشاعر البيت الواحد وتقفية أجزائه أو التسوية بينها في الوزن . فثال
الترصيع المقفى قول الخنساء :

حَامِي الْحَقِيقَةِ : مَحْمُودِ الطَّرِيقَةِ ، مَح سُبُوبِ الْخَلِيقَةِ ، نَفَّاعُ وَضَرَارُ
جَوَابِ قَاصِبَةٍ ، جَزَّازِ نَاصِبَةٍ عَقَّادِ أَلْوِيَةِ ، لِلخَيْلِ جَرَّارِ
ومثال الترصيع غير المقفى قول الشاعر :

صَفُوحٌ ، كَرِيمٌ ، رَصِينٌ ، إِذَا رَأَيْتِ الْعُقُولَ بَدَا طَيْشُهَا
فالكلمات الأولى منه على وزن واحد ولكنها غير مقفاة ، وأورد ابن أبي الإصبع هذا النوع تحت
اسم المائلة :

وأعلن قدامة^(٦٦) ، الذي كشف عنه ، أنه في أشعار كثير من القدماء المهيدين والمحدثين

(٦٥) العمدة ١ : ١٧٦ . وأوثر أن أعديت حسان مصننا وليس من الإكفاء .

(٦٦) نقد الشعر ١٤ - ١٩ .

المحسنين ؛ وإنما يحسن إذا اتفق للشاعر في البيت موضع يلبق به ، لأنه لا يحسن في كل موضع ، ولا يصلح على كل حال ، فإذا تواتر ، واتصل في الأبيات المتعددة استقبح لدلالته على التكلف . وأجود ما وقع للقدماء منه في رأيه قول أبي صخر الهذلي :

وتلك هيكلة ، خوذُ مَبْتَلَةً صفراءُ رَعْبَلَةٌ ، في مَنْصِبِ سَنَمٍ
عذبٌ مُقْبَلُهَا ، جَذَلٌ مَحْلَلُهَا كالِدَعَصِ أسْفَلُهَا ، مَحْصُورَةُ الْقَدَمِ
سود ذوائبها ، بيض ترائبها مَحْضُ ضرائبها ، صِيفَتِ عَلَى الْكَرَمِ
عَبْلٌ مُقَيَّدُهَا ، حَالٍ مُقَلَّدُهَا بَصْرٌ مَجْرَدُهَا ، لَفَاءٌ . في عَمَمٍ
سَمَحٌ خَلَاتُفُهَا ، دُرْمٌ مَرَاقِفُهَا يَرَوِي مَعَانِقُهَا مِنْ بَارِدِ شَبِمْ
كَانَ مُعْتَقَةً ، فِي الدَّنِّ مَغْلَقَةً صِهَاءٌ مُصَفَّقَةٌ ، مِنْ رَائِجِ رَذَمٍ
شِيتَ بِمَوْهِيَةٍ ، مِنْ رَأْسِ مَرْقَبَةٍ جَرْدَاءٌ مَهْيِيَةٍ ، فِي حَالِقِ شَمَمٍ
وأعلن ابن رشيق^(٦٧) أن أبا تمام كان يجهل الترصيع مثل قوله :

تَجَلَّى بِهِ رُشْدِي ، وَاثَرَتْ بِهِ يَدِي وَفَاضَ بِهِ ثَمْدِي ، وَأَوْرَى بِهِ زَنْدِي
وتبع العسكري^(٦٨) عدداً من الأبيات المرصعة بالنقد ، فاستحسن بعضها واستقبح بعضها الآخر ، قال : « فن ذلك ما روى أنه للخنساء :

حامى الحقيقة . محمود الخليفة . مَهْ لَدَى الطَّرِيقَةِ . نَفَاعٌ وَضَرَارُ
هذا البيت جيد . ثم قالت :

فَعَالَ سَامِيَةٍ ، وَرَادَ طَامِيَةٍ لِلْمَجْدِ نَامِيَةٍ ، تَعْنِيهِ أَسْفَارُ

هذا البيت رديء لتبرؤ بعض ألفاظه من بعض .. » .

وإذا كان البيت سداسي التفاعيل أمكن تقسيمه إلى ثلاثة أجزاء ، مثل قول ديك الجن

من بحر الكامل :

حُرُّ الْإِهَابِ وَصِيمُهُ ، بَرُّ الْإِيَا بِرِ كَرِيمُهُ ، مَحْضُ النَّصَابِ صَمِيمُهُ

وقد قفى فيه كلمتين من كل جزء : الإهاب مع الإياب والنصاب ، ووصيمه مع كريمه وصميمه .

فإذا كان البيت ثماني التفاعيل أمكن تقسيمه إلى أربعة أجزاء ، كقول المتنبي من بحر

البسيط :

(٦٧) العدة ٢ : ٢٨ .

(٦٨) الصناعتين ٣٧٨ .

فنحن في جدلٍ ، والروم في وجلٍ والبر في شغلٍ ، والبحر في خجلٍ
وأعد من الترصيع ماسماه ابن أبي الإصبع التجزئة والتسجيع ، وأراد به تجزئة الشاعر
البيت وتقفية كل جزء منه بقافية مماثلة لقافية البيت ، كقول الشاعر :

هندية لحظاتها ، خطية خطراتها ، دارية نفحاتها
ومن الترصيع أيضاً ماسماه الازدواج والموازنة كقول أبي تمام :

وكانا جميعاً شريكى عنانٍ رضى لى لى ، خليلى صفاء
والتسبيط كقول مروان بن أبي حفصة :

هم القوم : إن قالوا أصابوا ، وإن دُعوا أجابوا ، وإن أعطوا أطابوا . وأجزلوا
وماسماه أبو هلال التطريز وابن أبي الإصبع التوشيع كقول أحمد بن أبي طاهر :

إذا أبو قاسم جادت لنا يده لم يُحمد الأجودان : البحر والمطر
وإن أضاءت لنا أنوار غرته تضاءل الأنوران : الشمس والقمر
وإن مضى رأيه أو حدَّ عزمته تأخر الماضيان : السيف والقدر
من لم يكن حذراً من حدَّ صولته لم يذر ما المرعجان : الخوف والحذر
وماسماه ابن أبي الإصبع التشطير ، وأراد به تجزئة كل شطر إلى جزئين وتقفية كل منهما
بقافية واحدة ، كقول أبي تمام :

تدبير معتصم بالله مستقيم لله مرتغب ، في الله مرتقب

القافية المثناة

أريد بهذا العنوان أن يبنى الشاعر قصيدته على قافيتين ، يلتزم أولاهما في آخر الأقطار
الأولى ، والأخرى في آخر الأبيات ، وقد أتى السيد شفيق الكمالى بهذا النوع من الأشعار ،
وصرح أن أهل البديع يسمونه « التشريع » غير أنني وجدت الاسم مطلقاً على أنواع أخرى
فعدلت عنه خشية الالتباس . ومثاله قول ابن سبيل :

يامن لقلب طار عنه اليقين من يوم قُنَّ الضعائى زهازيم
وذ كررت مترهم علينا قطين أيام عندى بين شداد ومقيم
وقال الكمالى عن شعر البدو الذين لا قاهم وأخذ عنهم : « وقد لقت نظرى أن القافيتين
اللتين تبنى عليهما القصيدة تكونان من حرف واحد (أى من المتواتر) وقد قت بإحصائية ،

فتبين لى أن غالبية القصائد المتوفرة لدى تنحو هذا المنحى ، إذ تكون قافية الصدر وقافية العجز مبنية على حرف واحد إلا أنها تختلفان فى الحركة : فتكون الأولى مكسورة والثانية مرفوعة أو منصوبة أو بالعكس أو أن يسبق إحداهما ألف والثانى واو أو ياء أو بالعكس .. يقول محمد العبد الله القاضى :

يأملُ لقلبِ كُلِّ ما التَمَّ الأشفاقُ من عامِ الأولِ بُهْ دواكيكِ وخُفوفِ
كُنَّه مع الدَّلَالِ يَجْلِبُ بالأسواقِ وعامين عند مَعزَلِ الوسطِ ماسوقِ «

التشريع

التشريع أن يبنى الشاعر البيت على قافيتين : إذا اقتصر على إحداهما كان البيت من أحد الأوزان ، وإن أتمه إلى القافية الأخرى كان من وزن آخر . وتكون القافيتان مماثلتين أحياناً ، ومختلفتين أحياناً . ومثاله قول صنى الدين الحلى :

جنَّ الظلامُ قد بدا متبسِّساً لاح الهدى ، وتجلَّتِ الظُّلُماءُ
وهَدَّتْ مُجِئاً ظِلَّ فى ليل الجفا لما هدى ، وامتدَّتِ الآناءُ
رشاً غدا من سكر خمرة ريقه متأوداً ، فكأنها صهباءُ
يمكن أن تقرأ الأبيات تامة ، فيكون وزنها من الكامل التام ، ورونها الهزرة ، وأن يوقف عند كلمة الهدى وما قبلها فى بقية الأبيات ، فيكون وزنها من الكامل المجزوء ، ورونها الدال ، وآثر ابن أبى الإصبع أن يسمى التشريع التوهم .

التسبيغ

التسبيغ أن يعيد الشاعر لفظ القافية فى أول البيت الذى يليها ، مثل قول لىلى الأخيلية فى مدح الحجاج بن يوسف الثقفى :

إذا نزل الحجاج أرضاً مريضة تتبع أقصى دائها فشفاها
شفاها من الداء العضال الذى بها غلامٌ إذا هزَّ القناة سقاها
سقاها فروأها بشرب سيجاله دماء رجالٍ يملؤون صراها
وآثر ابن أبى الإصبع أن يسمى التسبيغ تشابه الأطراف .

الروضة

الروضة أن يبدأ الشاعر كل بيت من قصيدته بحرف رويها ، فيكون الروى بذلك أول حرف وآخره في كل بيت ، مثل قول صنى الدين الحلبي في نائيته :

تاب الزمان من الذنوب فواتٍ واغنى لذيد العيش قبل فواتٍ
ثم السرور بنا ، فقم يا صاحبي نستدرك الماضي بنهب الآتي
تاقت إلى شرب المدام نفوسنا لاتذهبن ببطالة الأوقات

وأقدم من نعرف ممن سلك هذا المسلك أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد (المتوفى ٣٢٤) ثم أبو زيد عبد الرحمن بن محمد يخلقتن الأندلسي (المتوفى في ٦٣٧) ثم مجد الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر البغدادي (المتوفى في ٦٦٢) ثم صنى الدين عبد العزيز بن سرايا الطائي الحلبي (المتوفى في ٧٥٠) فقد ألف الأول المربعات والثاني العشریات ، والثالث الوتریات ، والرابع الأترقيات ، التزموا أن يكون روى كل واحدة من قصائدهم أحد حروف الهجاء على ترتيبها المعروف ، وأن يبدأ كل بيت في القصيدة بحرف الروى^(٦٩) .

(٦٩) جواد علوش : شعر صنى الدين الحلبي ١١٩ - ١٢٣ . د . مصطفى كامل الشبي : الدوييت ٣٨ .

٣ - القصيدة ذات القافية المتنوعة

ثبت سلطان القافية الواحدة : وامتد طوال القرون الأولى التي بقيت فيها العروبة خالصة أو تكاد ، والاستعراب يجاهد ليكون عروبة قحة . والعربية رطبة على الألسنة . فإن سمعنا قليلاً من الشكوى بين آن وآخر لم نجد لها صادرة عن تمرد أو ثورة على هذا السلطان ، وإنما عن إدلال من الشاعر باقتداره . وفخر بترثته قوافيه من الشوائب .

ثم يجد الشعر في المجتمع العباسي مجتمعاً غريباً عليه كل الغرابة ، مجتمعاً انقطعت جميع صلاته بالبادية أو كادت ، وعاش في مدن كبيرة تعتمد على ما يرد إليها مما حولها ، وبلغ من الترف أقصاه ، وتآلف أهله من أجناس شتى ، يتفاوت استخدامهما للعربية تفاوتاً عظيماً . وإذا كانت هذه صفة المجتمع في بغداد وأمثالها في المشرق العربي - فقد كانت صفة المجتمع في المغرب والأندلس خاصة أكثر غرابة على هذا الشعر .

ولذلك أخذ سلطان القصيدة ذات القافية الواحدة في التزلزل . وشرعت بعض الأشكال الشعرية التي تخففت من هذا السلطان : وابتكرت أنظمة جديدة من القوافي ، شرعت في الظهور والانتشار ؛ تلبيةً لحاجات المجتمعات الجديدة ، واتساقاً مع الموسيقى التي راجت فيها . ولكن هذه الأشكال الشعرية لم تقض على القصيدة ، التي غالبت الأحقاب ، واحتفظت بالكثير من سلطانها ومظاهره إلى عصرنا الحديث . فبعث فيها الكلاسيكيون الجدد حياة جديدة . جعلت الراصدين يظنونها مرمجة عصرها الزاهر ، مستردة سلطانها الذي انفردت به .

ولكن ذلك لم يبق طويلاً ؛ فقد تغير المجتمع الحديث ، واشتد اتصاله بالثقافات غير العربية ، واطلع على أجناس من الشعر لم يعرفها الأدب العربي مطلقاً ، وعلى ألوان كانت مجهولة من الشعر الغنائي الذي لم يعرف العرب غيره . وظهرت المذاهب الفنية المختلفة التي أحست أن نظام القصيدة ذات القافية الواحدة لا يحقق ما ترونو إليه . بل يقف عقبة أمامها ، فهاجمته هجوماً عنيفاً توسط بعض أصحابه ودعوا إلى الشعر المقطعي ذي القوافي المتعددة ، وعنّف بعضهم الآخر ودعا إلى اطراح القافية بكل أشكالها . وعند هذه المعركة الأخيرة أقف قليلاً لأرصد مدار بين خصوم القافية وأنصارها ، وإن كان ذلك وقع متأخراً في الزمن عن بعض الأشكال الشعرية التي أعالجها بعد . أفعل ذلك لأجمع هذه الأشكال معاً فلا أفرق بين بعضها لقدمه وبعضها الآخر لحدثه .

خصوم القافية

إذا كان التعريف القديم للشعر يعتمد على الوزن والقافية ، فإن القافية سبقت الوزن في العثور على من يخاصمها ، ولقيت منهم أضعاف مالتى الوزن ، وقد اتسع هؤلاء الخصوم . ونظروا إلى القافية من كل جانب . وجعلوها أسراً ما أخذوه على الشعر العربى .

فالقافية هى الحائل الوحيد الذى حال بين الشعراء العرب والأجناس الشعرية غير الغنائية من قصص وتمثيل . و« ليس بين الشعر العربى وبين التفرع والنماء إلا هذا الحائل . فإذا اتسعت القوافى لشتى المعانى والمقاصد ، وانفرج مجال القول - بزغت المواهب الشعرية على اختلافها ورأينا بيتنا شعراء الرواية ، وشعراء الوصف ، وشعراء التمثيل ^(٧٠) » .

والسبب فى ذلك أن اللغة مهما غنيت بالترادفات لا تستطيع أن تقدم للشاعر مئات الكلمات على روى واحد وخصوصاً بعد أن قيد الشاعر بالأبعاد الكلمة الواحدة إلا على مسافات بعيدة ^(٧١) .

وعلى هذا النحو حالت القافية بين الشاعر وابتكار أجناس شعرية أخرى ، وبينه والإطالة ؛ فقد شغلته عن الاسترسال فى معانيه بالتفتيش عنها ، ووقفت به عند حد معين . فغنى اللغة العربية بالألفاظ التى تصلح أن تكون قوافى له حدود ، ولا يلبث الشاعر - وإن اختار قافية سهلة - أن يضطر لصنع البيت ليلائم القافية ، قبل أن يصل إلى ثمانين بيتاً ، وأن يستخدم فى القافية الألفاظ النائية والنادرة ^(٧٢) :

قال خليل مطران ، وهو من أوائل الرابطين بين القافية وقصر القصيدة العربية ^(٧٣) :
« تعلمون أن الشعر العربى إلى هذا اليوم لم تنظم فيه القصائد المطولات فى الموضوع الواحد ؛ وذلك لأن التزام القافية الواحدة كان ولم يزل حائلاً دون كل محاولة من هذا القبيل وقد أردت بمجهود نهائى ختامى أبذله أن أثبت إلى أى حد تنمادى قدرة الناظم فى قصيدة مطولة ذات غرض واحد يلتزم بها رويّاً واحداً ، حتى إذا بلغت ذلك الحد بتجربتي

(٧٠) ديوان المازنى ١ : م . ن

(٧١) أحمد أمين : فيض خاطر ٢ : ٢٤٤ .

(٧٢) موسى الشعر ٢٧٩ . التوجه الأدبى ١٤٨ - ١٥٠ .

(٧٣) خليل مطران : ديوان الخليل ٣ : ٤٨ - ٤٩ .

ينت عندئذ لإخواني من الناطقين بالضاد ضرورة نهج مناهج أخر لمجاعة الأمم الغربية فيما انتهى إليه رقيها شعراً وبياناً .. إن الأسلوب الحديث لم يتخذ لعجز عن النظم بالقافية الواحدة ، بل لرغبة في نوع آخر من النظم يفتح في وجه والجه أقصى الآفاق ، ويسر له أسباب الوصول إلى أسمى الأغراض .

وينظر الدكتور محمد النويهي^(٧٤) إلى القافية من خلال عصره الحاضر ، فيرى أن الشكل الشعري القديم يحتاج إلى أن يُحطَّم ويعاد صوغه من جديد . فطول العهد به أبلاه ، وأفقدته ما كان له من حيوية ومطاوعة ، فما يكاد أحد شعرائنا المحدثين يختار بجرأً معيناً وقافية معينة ، لينظم عليها - حتى تقوم وراءه عشرات القصائد المشهورة التي اتخذت البحر والقافية عينها ، فتلقى عليه ظلها الكثيف ، وتدفعه إلى ترديد الأنغام القديمة ، وتكرار القوالب المأثورة ، والتعبيرات المحفوظة وتعوقه عن الانطلاق بروحه الشعرية في ميادين جديدة أو طرق جديدة للتعبير عن العواطف الإنسانية ؛ فالشكل القديم لم يعد صالحاً لأداء المعاني الجديدة ، والصور الجديدة مها بلغت عبقرية الشاعر الحديث .

ويعلن أن إباحات القافية التي استباحها الشعراء القدامى كانت كثيرة متنوعة ، من إقواء وإيطاء وإكفاء .. إلخ ؛ مما يدلنا على أنها كانت تنوعات تخفف حدة الجرس ، ولاتنفر منها الأذن العربية الصريحة ، فلما وضع علم العروض والقافية عدت هذه الإباحات عيوباً قبيحة ، وصارت الآذان مستعبدة للنغم التام الانضباط والرتابة .

ويقر أن الأشكال المستحدثة من تخميس وتوشيح أحدثت شيئاً من التنويع له طرافته وبهجته في الشكل القديم ، ولكنها في الحقيقة كانت زيادة في التقييد ولم تكن إقلالاً منه ؛ فإنها انتهت إلى طريق مسدود ، ولم تغد المجرى العام للشعر العربي .

واحتج أصحاب هذا الرأي بكثرة القصائد الطوال المختارة في أشعار الغربيين المرسلة ، وقالوا : لولا أن ترك القافية أعطى هؤلاء الأوربيين قسطاً عظيماً من الحرية ما تسنى لهم ما بلغوه من الإبداع في مطولاتهم^(٧٥) .

وشن خصوم القافية هجومهم الأكبر على القضايا الشكلية التي تسمى إليها القافية في عرفهم : فينكر جميل صدقي الزهاوي على القافية أن تكون من دعائم الشعر ؛ وإنما هي عضو أثير قد زال معظمه ، وسوف يزول ما بقي منه في جسد الشعر . وقد أخطأ الذين حسبوا القافية

(٧٤) قضية الشعر الجديد ٩٣ - ٩٤ - ١٠٣ .

(٧٥) المرشد ٢٥ .

من الشعر ، وما الشعر إلا قائم بالمعنى والموسيقى التى يتضمنها الوزن ، أما القافية فلا يحبها إليهم إلا التقليد والعادة ، فإذا أهملناها ، وألفت الأسماع الشعر المرسل ، انصرفت القرائح إلى المعانى ، فنشط الشعر من عقاله ، وتقدم تقدم غيره من الفنون الجميلة^(٧٦) .

وإذا كان من الخصوم جماعة لا يتفقون مع الزهاوى فى إخراج القافية من موسيقى الشعر - فإنهم يعدونها ترفاً حافلاً بالغنائية والتزييق والجمالية ، وتبديداً للطاقة الفكرية فى شكلبات لانفع لها ، فى وقت يجب أن يترع فيه الشاعر إلى البناء والإسهام فى موضوعات العصر ، فما يكاد الشاعر يقع فى مآزق القافية الموحدة ، ويتلصقاً عند البيت الواحد ، حتى يعثره إحساس بأنه لا يعبر ، وإنما يكتب شيئاً مترفاً تتحكم فيه هذه الملكة الجميلة المستبدة التى تقف فى آخر البيت ، وتصر على أن تكون أبرز ما فيه^(٧٧) .

ويعترف أكثر الخصوم بموسيقية القافية ، ولكن بعضهم يرى أن موسيقاها عالية الرنين ، بل تبلغ من العلو مبلغاً يفسد إيقاع الوزن^(٧٨) أو ينفرد أذواقنا الحديثة التى صارت أميل إلى إيقاع أخف وقعاً على الأذن ، وموسيقية أخفى أثراً وأقل بروزاً وحدة^(٧٩) .

ثم يجمعون على أنها موسيقى رتيبة ، تتوالى فيها النغمة الواحدة إلى أن تبعث الملل فى المستمع ، فتصرفه عن الاهتمام بها بلغت من الحلاوة ، ويزيد من حدة هذه الرتابة التنظيم الهندسى المسرف فى الدقة الذى أخضعت له القصيدة .

ولا يقتصر أثر القافية على الموسيقى ، بل يتعداها إلى التعبير أيضاً : فهى تحتاج إلى ذخيرة لغوية واسعة ، وقدرة على التصرف فى نحو اللغة وأساليبها ، مع صغر ذخيرة الشعراء المعاصرين ، وجمود تركيب الجمل^(٨٠) .

وقد أدى هذا إلى أن منعت القافية التعبير الصحيح الذى يقتضى حرية فى صياغته لابتيحها نظام القوافى^(٨١) .

وإذا ما طالت القصيدة بين يدي الشاعر أخذ يفقد حرية اختياره وقدرته شيئاً فشيئاً إلى أن يقع فى قبضة الإجبار المستبدة . فيضطر إلى استخدام الألفاظ النائية ، والنادرة ، والقلقة ،

(٧٦) النقد الأدبى الحديث فى العراق ٢٢٤ .

(٧٧) قضايا الشعر المعاصر ٤١ .

(٧٨) حركات التجديد فى موسيقى الشعر ١٧ .

(٧٩) قضية الشعر الجديد ٩٩ .

(٨٠) المرشد ٢٦ .

(٨١) المرشد ٧ . قضايا الشعر المعاصر ٤٦ .

والمثكلفة . وإلى إخضاع ألفاظه وعبارته لألوان من التغيير والتبديل ، فيغير حقيقة اللفظ ، فيجعل من الوشاح . وشحناً : كقول الراجز^(٨٢) :

وأنت - يابنى - فاعلم أنى
أحب منك معقد الوشحن

ويغير ترتيب الكلام مما يؤدي إلى غموضه ، كقول ذى الرمة^(٨٣) :

كَأَنَّ أَصْوَاتَ مِنْ إِيغَاهُنْ بَنَّا أَوَاخِرَ الْمَيْسِ أَصْوَاتُ الْفَرَارِيحِ

يريد كأن أصوات أواخر الميس أصوات الفراريج من إيغاهن . ويغير على قواعد النحو

كقول عبيد الله بن قيس الرقيات^(٨٤) :

تَبْكِيكُمْ أَسْمَاءُ مُعَوَّلَةٌ وَتَقُولُ لَيْلِي : وَارْزِيَّتِي

كان ينبغي أن يقول : وارزيتاه ، كما تقول : واعماه ، والأخباه .

ولم ينس خصوم القافية أن يهاجموا أثرها السيئ في المضمون الشعري . كما رأينا في قول نازك الملائكة السابق . فقد أرغمت الشاعر على اختيار القافية التي لا تنسق هي والمعنى الذي يريده . قال ابن طباطبا^(٨٥) : « من الأبيات التي قصّر فيها أصحابها عن الغايات التي أجروا إليها ، ولم يسدوا الخلل الواقع فيها معنى ولا لفظاً قول النابغة الذبياني :

ماضى الجنان ، أخى صبر ، إذا نزلت حربٌ يوائل فيها كل تنبال
التنبال : القصير . فإن كان أراد ذلك فكيف صار القصير أولى بطلب الموئل من الطويل . وإن جعل التنبال الجبان ، فهو أعيب لأن الجبان خائف وجل اشتدت الحرب أم سكنت » . وأرغمت على تجاهل الحقيقة ، كقول الشاعر^(٨٦) :

شَتَانٌ مَايَوْمِي عَلَى كُورِهَا وَيَوْمَ حِيَانٍ أَخِي جَابِرٍ

وكان حيان أشهر وأعلى ذكراً من جابر ، بل أرغمت أحياناً على الخروج عليها . قيل : إن الكبت أنشد نصيباً :

إِذَا مَا هَجَارَسُ غَنَّبَهَا يُجَاوِزُ بِالْفَلَوَاتِ الْوَبَارِ

فقال له نصيب : الفلوات لا تسكنها الوبار . فلما بلغ قوله :

(٨٢) تلقيب القوافي ٦٣ .

(٨٣) الموشح ١٨٥ .

(٨٤) الموشح ١٨٧ .

(٨٥) الموشح ٤٣ .

(٨٦) الموشح ٨٨ .

كَأَنَّ الْغُطَامَ مِنْ غَلِيهَا أَرَاغِيزَ أَسْلَمَ تَهْجُو غِفَارًا
فَقَالَ لَهُ نَصِيبٌ : مَا هَجْتَ أَسْلَمَ غِفَارًا قَط (٨٧) .

ووقفت القافية عقبة كأداء أمام تدفق الانفعال ، وانسياق الفكر ، وتخليق الخيال . فكانت الالفة الحمراء التي تصرخ بالشاعر (قف) حين يكون في ذروة اندفاعه وانسيابه . فتقطع أنفاسه ، وتسكب الثلج على وقوده المشتعل ، وتضطره إلى بدء الشوط من جديد . والبدء من جديد معناه الدخول - بعد الصدمة - في مرحلة اليقظة . وتكرر الصدمات تصبح أبيات القصيدة عوالم نائية . وطوابق مستقلة في بناية شاهقة . هذه الطريقة في عمارة القصيدة جعلتها قصيدة بيت واحد (٨٨) .

وقد أثرت وحدة البيت تأثيراً سيئاً في القصيدة القديمة ؛ إذ جعلت منها مجموعة أبيات . أي مجموعة وحدات مستقلة متكررة لا يربط بينها نظام داخلي ؛ إنما تربط بينها القافية والوزن . على حين تقف القصيدة الحديثة - المتحررة من النظام القديم - وحدة متماسكة حية متنوعة . لو قدم أو أخر في ترتيب أبياتها اختلت وفقدت جزءاً كبيراً من تأثيرها (٨٩) .

كذلك فُرضت على الشاعر نوعاً من الصياغة المحكمة ، طبع الشعر العربي - منذ أقدم عهوده - بطابع الصنعة . واستتبع قوالب شعرية لا تخصي ، من عبارات رومسية مثل (خليلي) و (دع ذا) إلى صور محددة من البناء النحوي للجملة ، كابتداء البيت بكأن مع مجيء الخبر في نهايته . ولاشك أن بناء البيت قد أرفف الاستعداد الطبيعي في اللغة للافتنان في التراكيب : من تقديم وتأخير وحذف وذكر . إلخ . ولكن الشاعر لم يستطع - في عالم ضيق كعالم البيت - أن يجد مجالاً واسعاً حتى لهذا الافتنان البلاغي الذي استنفدت صورته في وقت قصير . وإن المرء ليدعش حين يجد - حتى في الشعر الجاهلي نفسه - كثيراً من التكرار لأساليب بعينها ؛ بل لأشطر كاملة . وقد بقي الشاعر العربي يدور في هذا النطاق الضيق قروناً طويلة . واضطر إلى أن يحذف كثيراً من معانيه ، ويحول القصيدة إلى معان جزئية تفتقر إلى الوحدة . وتسم بالوضوح المسرف الذي يتطلبه اكتفاء البيت بنفسه (٩٠) .

(٨٧) الموشح ١٩٣ .

(٨٨) نزار قباني : الشعر قنديل أخضر ٣٧ - ٣٨ . النقد الأدبي الحديث في العراق ١٨٥ - ١٨٦ . حركات التجديد في

الموسيقى ١٧ .

(٨٩) أعمال مؤثر روم ١٧٧ - ١٧٨ . النقد الأدبي الحديث في العراق ١٨٧ .

(٩٠) الدكتور شكري عبيد : موسيقى الشعر ١٠٧ .

وختام قولهم : إن القافية شبيهة بالسجع ، ويجب التخلص منها ؛ كما تخلصنا منه ؛ فإن ذلك يرفع عن الشعر كل قيد يرسف فيه ، ويحول بينه وبين الانطلاق في عوالم لم يعرفها قبلاً .

أنصار القافية

لم تفقد القافية جميع أنصارها ، حتى القافية الموحدة مازالت تحتفظ بالمعجبين بها ، المدافعين عنها الذين يرون أنها أنسب الأشكال الفنية للشعر العربي .

وإذا كان من القدماء من غلا فعد القافية الفاصل بين الشعر والنثر ، كابن كيسان الذي قال ^(٩١) : « القوافي هي التي فصلت بين الكلام والشعر ؛ لأنه قد يقع الوزن .. في الكلام ، ولا يسمى شعراً حتى يقفى » ، فن المحدثين من يضاهيه ، مثل المستشرق مارتينو مورينو ^(٩٢) الذي أعلن أن القافية فتح من (فتوحات) الشعر .

ويعتمد أنصار القافية في دفاعهم عنها أكثر ما يعتمدون على موسيقيتها ، فالقافية واجبة للشعر الحقيقي عندهم ؛ ليكون فيه حسن إيقاع وتطريب ، ولترتاح الأسماع إليه ؛ كما يقول توفيق السمعاني ^(٩٣) ، أو كما يقول العقاد في شيخوخته ^(٩٤) : « لا يزال اختلاف القافية بين البيت والبيت يقبض سمعي عن الاسترسال في متعة السماع ، ويفقدني لذة القراءة الشعرية .. والظاهر أن سليقة الشعر العربي تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء حتى في الأبيات التي تحررت منها بعض التحرر .. فانتظام القافية متعة تحف إليها الآذان . وانقطاع القافية بين بيت وبيت شذوذ يجبد بالسمع عن طريقه الذي اطرده عليه .. إنما المتوسط بين المتعة والإيذاء هو ملاحظة القافية في مقطوعة بعد مقطوعة ، تتألف من جملة أبيات على استواء في الوزن والعدد ، أو هو ملاحظة الازدواج والتسميط وما إليها من النغبات التي تتطلبها الآذان في مواقعها ، ولو بعد فجوة وانقطاع ؛ فالأذن تمل النغمة الواحدة حين تتكرر عليها عشرات المرات في قصيدة واحدة . فإذا تجددت القافية على نمط منسوق ذهب بالملل من التكرار ، ونشطت بالسمع إلى الإصغاء الطويل ، ولو تبادى عدد الأبيات إلى المئات والألوف » .

(٩١) تلقيب القوافي ٦٠ .

(٩٢) أعمال مؤنر روما ١٩٨ .

(٩٣) النقد الأدبي الحديث في العراق ٢٢٨ .

(٩٤) بألوانك ٨٨ - ٩٠ .

ويمكن القول : إن العقاد في رأيه هذا يمثل غالبية المحدثين من أنصار القافية الذين صاروا يؤثرون القافية المتنوعة على الموحدة ، بل يمثل جماعة من خصوم القافية لا تنهادى إلى الإلغاء التام .

ويعلل الدكتور شكرى عياد^(٩٥) هذا الميل الواضح إلى تنويع القافية في القصيدة بأن القافية هي مفتاح اللحن في القصيدة ، وأن تأثير اللحن في المستمع يرجع إلى شعوره بالشوق إلى عودة هذا المفتاح بعد تجاوزه إياه ، فإذا ما استخدم الشاعر أكثر من مفتاح واحد ضاعف هذا الشوق .

ويرصد الدكتور شكرى عياد^(٩٦) القافية المتنوعة في شعر المقطعات ، فيراها شديدة المناسبة : لأن أغلب شعر رومنى معروف بتدفعه الذى لم يعد يسهل إمساكه في حدود نبيت ، وقلقه الذى يدفعه إلى التغير المستمر ، وشوقه المبهم ؛ كل هذا يجعل القافية تقوم فيه بوظيفة بنائية لاتقل خطراً عن الوظيفة التى تقوم بها في القصيدة ذات القافية الواحدة . بل ذهب إلى أبعد من ذلك^(٩٧) ، فأعلن أن الشعر الحر يستطيع أن يستغنى عن القافية حقاً ولكنها على الرغم من ذلك تستخدم - عندما ترد فيه - لقيمتين : قيمة إيقاعية ، وأخرى لحنية : فالقيمة الإيقاعية تهيب للشعر الحر وسيلة ممتازة لإقامة شكل متماسك برىء من التدفق الذى يهدده بالانمحاء ، والقيمة اللحنية تتدخل في بناء القصيدة ونسيجها ، وتساعد على إعطائها جوها الانفعالي الخاص .

ولذلك لا يخلو الشعر الغربى خلواً تاماً من القافية ، بل يغلب على شعر لغات كالفرنسية ، ويقل في شعر لغات أخرى كالإنجليزية . ويلقى بين الشعراء والنقاد من يدافع عنه مثل : نيتشه وشوبنهاور وبرشت وتورل ورتشاردز وغيرهم ؛ فالقافية عند شوبنهاور تشارك الوزن في استرعاء الانتباه ، وإثارة الخيال .

ويرد الدكتور عبد الله الطيب^(٩٨) على القول بأن القافية أدت إلى قصر القصيدة - بأنها حجة ضعيفة ، لأن اللغة العربية واسعة جداً ، وتساعد بنيتها على كثرة القوافي ؛ إذ فيها أكثر من ستين ألف أصل ثلاثى ورباعى ، كل منها له نظائر عدة تنتهى بمثل الحرف الذى ينتهى

(٩٥) موسيقى الشعر ١١٤ .

(٩٦) موسيقى الشعر ١١٥ .

(٩٧) موسيقى الشعر ١١٦ - ١١٩ . قضايا الشعر المعاصر ١٦٣ .

(٩٨) المرشد ٧ .

به ، نحو ضرب ، كتب ، طرب ، سلب .. إلخ . ثم إن من هذه الأصول نحو عشرين ألف أصل ذى مشتقات تنتهى بالحروف التى تنتهى به أصولها فى الغالب ، نحو كاتب وكتب وكتب وكاتب إلخ .

كل هذا يجعل الكلمات المتشابهة الأواخر كثيرة جداً فى المعجم العربى ؛ مما يجعل أمر السجع والقافية سهلاً للغاية .

أضف إلى ذلك إمكان تكرار الكلمة الواحدة أكثر من مرة بعد سبعة أبيات ، وتكون القصيدة فى المتوسط من ثلاثين أو أربعين بيتاً ، وما أحسب هذا العدد من الكلمات المنتهية بحرف معين مما يرهق إنساناً يتصدى لتنظيم الشعر .

وعلى الرغم من ذلك يضم الشعر الحديث قصيدة من روائعه . فى رأى صاحب هذا^(٩٩) القول - بلغت قريباً من سبعمائة بيت سوى على قافية واحدة ، وهى لرجل لم يشتهر بالشعر ، هو المغفور له عبد العزيز فهمى (باشا) وقد بدأها بقوله :

يا حادى العمر : أبعدت المدى ، فنى تلقى عصاك ، وتعفىنى من الكبدي ؟
ولاجدال فى أن طول القصيدة على هذا النحو أمر شاذ ونادر ، ولكنه دليل إمكان ، وآية قدرة ، يظهر معها عجز العاجزين .

ويضم الشعر الحديث قصيدة « من وحى الإسكندرية » لعادل الغضبان التى بلغت مائتى بيت على روى واحد ، ولم تكرر فيها كلمة واحدة . والشعر القديم يقدم براهين أخرى من الشعراء الذين نظموا قصائدهم الطوال على قوافٍ تقل كلماتها فى اللغة كابن الرومى الذى نظم إحدى مراثيه على روى الجيم ، فبلغ بها نحو تسعين بيتاً .

والنتيجة الطبيعية لهذا : « أن رأى أصحاب الجديد فى هدم كيان الوزن الشعرى وإلغاء القافية لتمكين الشعر من ولوج باب التمثيل والملحمة والديالوج - كلام ليس له أساس صحيح ، لأن الشعر العربى بصورته الحالية وعلى النحو الذى قال به الشعراء فى القديم والحديث - صالح لولوج هذه الأبواب ، بل إنه قد ولجها بالفعل » .

ومن أغرب الآراء ما أتى به الدكتور عبد الله الطيب^(١٠٠) عندما قال : إن تغير القافية بعد بيتين أو أكثر أمر ممل لا يقبله الذوق العربى ، ويقطع تسلسل الأفكار ، ويضطر الشاعر إلى أن يحول مجرى خواطره بين حين وآخر تبعاً للقافية المتغيرة .

(٩٩) العرضى الوكيل : الشعر بين الجمود والتطور ٧٩ - ٩٤ .

(١٠٠) المرشد ١٢ .

أشكال القصيدة المتنوعة القافية

ذهبت الفروض - كما رأينا - إلى أن الشعر العربي نشأ متنوع القوافي ، فلما ابتكر الشعراء القصيدة ذات القافية الواحدة طغت على بقية الأشكال ، وسلبتها الحياة المتجددة المتطورة . وسواء صدقت هذه الفروض أو لم تصدق - فالحق أن بعض الأشكال الشعرية التي تخالف هذه القصيدة بعض الاختلاف عاشت معها معيشة فيها شيء من الانزواء .

وأقدم هذه الأشكال المحققة المزدوجة ، ولا ينافسها في ذلك غير المسطرة التي روى بعض الراويين نموذجاً واحداً منها عزوه إلى امرئ القيس ، وأنكره سائر العلماء عليه ، وحكموا عليه بالانحلال . وييل بي إلى صحة هذا الإنكار عدم وجود نظائر أخرى لهذه المسطرة طوال القرون الأولى ، على الرغم من عكوف الشعراء على شعر امرئ القيس ، وتقديسهم إياه ، واحتذائه في كثير من مناحيه .

ثم نالت الأشكال في اللغة الفصيحة والعامية على مرور الأعوام ، غير أنها جميعاً التزمت نظاماً ما من القوافي ، ولم تتحرر منها على الإطلاق .

ولما كان العصر الحديث وطرأت على المجتمعات العربية عوامل خارجية أهمها الاتصال بالمجتمعات الغربية - أخذت القيم المتعددة في هذه المجتمعات في التطور والتغير ، بل التبدل الكامل في بعض الأحيان ، سواء كانت هذه القيم اجتماعية أو فكرية أو فنية .

وكان من القيم المتغيرة والمتبدلة ما اتصل بالقافية . فشرعت فئات من الشعراء تهجر القصيدة الموحدة القافية أو تتحرر من قبضتها الحديدية في بعض الأحيان إلى أن ظهرت جماعة أرادت الانطلاق من إسارها .

ويقف في صدارة هذه الفئات شعراء المهجر ، والديوان ، والرومنسيون ، الذين لم يطرحوا القافية ، وإنما نوعوا فيها بالاعتماد على المقاطع في قصائدهم . ويليهم دعاة الشعر المرسل ، والشعر الحر الذين تخلصوا من كل نظام للقافية ، وأخضعوها لإرادتهم ، إن شاءوا أهملوها كل الإهمال ، وإن شاءوا جاءوا بها ، ووضعوها فيما أعجبهم من أنظمة .

وإذا كان الحديث عن الأشكال الشعرية القديمة يسيراً فإن الحديث عن الأشكال الحديثة عسيرٌ شديداً لكثرة هذه الأشكال وتنوعها وخضوعها لإرادة ناظميها التي لا تحدها حدود .

المزدوجة

يقف فيها كل شطرين بقافية واحدة قد تخالف قافية الشطرين اللذين قبلها أو بعدهما .
واختلف المؤرخون في أول من ابتدعها ، فنسبها الجاحظ إلى بشر بن المعتمر (المتوفى في ٢١٠هـ) ، ومحمود مصطفى إلى بشار بن برد وأبي العتاهية .

ومن العلماء من يعد كل شطريتا تاماً ، فتكون المزدوجة على هذا الرأى ذات أبيات غير مشطرة . والأغلبية العظمى من المزدوجات من بحر الرجز ، وقليل منها من المتقارب .
وغلب على موضوعاتها القصص والحكم والأمثال ومساائل العلم ونظم الكتب ، مثل ذات الأمثال لأبي العتاهية ، وريحانة الندمان للشهاب الحفاجي ، وكليلة ودمنة لأبان بن عبد الحميد اللاحقي ، وألفية ابن مالك ، ومدحة المعتضد لعبد الله بن المعتز ، لأن تنوع القافية يسر عليهم الإطالة والتقصي قال أبو العتاهية :

حسبك مما تبغيه القوتُ ما أكثر القوتُ لمن يموتُ !
الفقر فيما جاوز الكفافا من اتقى الله رجا وخافا
هي المقادير فلمنى أو فذرْ إن كنتُ أخطأتُ فما أخطأ القدرُ

وشذت فئة قليلة من الشعراء ، فنظمت المزدوجات في ذم الشراب صباحاً كابن المعتز ،
والصيد كأبي فراس الحمداني . قال أولها :

لى صاحبٌ قد لامنى وزادا فى تركى الصبحِ ثم عادا
وقال : لانترب بالنهار وفى ضياء الفجر والأسحار
ولكن المحدثين خرجوا بها من نطاقها التعليمي ، واستعملوها في كل الأغراض :
فعل ذلك منهم الكلاسيكيون الجدد والرومنسيون ، غير أنهم لم ينسعوا في استعمالها
اتساعهم في استعمال الأشكال الأخرى . قال عباس محمود العقاد :

ماباها تطفر كالغزالِ ساحرة بالتيه والجمالِ
هيفاء من أوانس الأندلس ذات جبين كالنهار المشمس
قد أسفرت حالية بالتور فى وجنة ومقلة وثغر
وتوسع بعض العلماء في اسم المزدوجة ، فأطلقه على القصيدة التى تتحد قافية كل بيت

منها . كما أطلقتها فئة من المتأخرين خطأً على الخمسة .
واتفق الأدباء القدماء على حرمان المزدوجة من شرف التسمية بالقصيدة .

المسطة

التسبيط أن يقسم الشاعر قصيدته على مقاطع متعددة ، يضم المقطع الأول منها مطلعاً ،
ووسطاً ، وختاماً ، ثم لانضم بقية المقاطع غير الوسط والختام وتتفق قافية الخواتم في المقاطع
كلها ، وتسمى عمود القصيدة . وتختلف قافية الوسط من مقطع إلى آخر .
ويضم المطلع بيتاً من شطرين (يسمى كل واحد منها قسيماً) أو يضم ثلاثة أقسام أو
أكثر ؛ كذلك يتفاوت عدد الأقسام التي يحتوى عليها الوسط ، غير أن العدد يلتزم في المقاطع
كلها ، أما الختام فلا يضم غير قسم واحد .

وقد أخذ المسط اسمه من السَّط ، وهو أن تجمع عدة سلوك في ياقوتة أو خرزة ما ، ثم
تنظم كل سلك منها على حدته بالؤلؤ ، ثم تجمع السلوك كلها في زبرجدة أو ما أشبهها .
وعلى هذا النحو يمكن أن نطلق اسم المسط على أشكال لا تحصى من الشعر ، وعلى كثير
من الأشكال ذوات الأسماء الخاصة التي أتحدث عنها بعد . ولم يشترط أحد أن يكون المسط
من بحر معين ، إلا أن أكثر نماذجه من نوعين من الرجز ، هما المشطور والمنهوك .
وأمثل له بما ينسب إلى امرئ القيس :

المطلع { نومتُ من هند معالمَ أطلالو
عفاهنَّ طولُ الدهرِ في الزمن الخالي

مربعُ من هند خلت ومصايفُ
يصيح بمغناها صدى وعواذف
وغيرها هوجُ الرياح العواصف
وكلُّ مُصِفٌ ثم آخر رادف

الوسط

الختام [بأسحم من نوء السَّكَيْن هَطَالو

الموشحة

التوشيح قريب من التسميط كل القرب ، بل هو قسم منه ، فالوشاح يقسم موشحه على مقاطع يسمى كل واحد منها دوراً أو سمطاً . ويضم كل سمط عدة أجزاء ، كما يلي :

١ - المطلع : إذا ما افتتح الموشح به سمي تاماً ، ويجوز أن يتجرد الموشح من المطلع فيسمى أقرع . ويضم المطلع عدة أجزاء ، يسمى كل واحد منها غصناً . ويتفاوت عدد الأغصان ، ولكن الشائع فيها أن تكون أربعة أو ثلاثة . وتختلف قوافي الأغصان كلها أو يتفق بعضها أو تتفق كلها ، فلا شروط عليها . وأمثلة له بقول لسان الدين :

جاءك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلس
لم يكن وصلك إلا حلاًماً في الكرى . أو خلسة المختلس

٢ - البيت : القسم الذي يلي المطلع في الموشح التام ، ويفتح به الموشح الأقرع . ويضم عدداً متفاوتاً من الأغصان المتفقة القافية أو المتنوعة . ويلتزم الوشاح عدد هذه الأغصان ووزنها في كل سموطه ، ويحسن أن يغير قوافيها . وأمثلة له بقول ابن الخطيب في موشحه السابق :

إذ يقود الدهرُ أشتاتَ المُنَى تنقل الخطو على ما يرسمُ
زُمرّاً بين فرادى وثنى مثلاً يدعو الوفودَ الموسمُ
والحيا قد جلل الروض سنا فشغور الزهر منه تبسمُ

وقال في بيت السمط (الثاني) من الموشح نفسه :

في ليالي كمت سر الهوى بالندجى لولا شمسُ الغررِ
مال نجمُ الكأسِ فيها وهوى مستقيم السير سعد الأثر
وطر مافيه من عيب سوى أنه مرّ كلمح البصر

٣ - القفل : القسم الذي يقابل المطلع ، ويتفق معه في عدد الأغصان ووزنها وقافيتها ، غير أن بعض الوشاحين خرج على هذا الاتفاق ، فخالف بين القوافي أو بين القوافي وعدد الأغصان كذلك ، وكرر بعضهم غصناً أو أكثر في المطلع والقفل وأمثلة له من الموشح الذي اخترته بقوله :

وروى النعمانُ عن ماء السما كيف يروى مالك عن أنس
فكساه الحسن ثوباً معلماً يزدهى منه بأبهى ملابس

٤ - الخرجة : هى القفل الأخير ، ويشترط فيها ما يشترط فيه ، ووقع فيها من خلاف ما وقع فيه . واستحب الوشاحون فيها أن تكون عامية اللهجة ، أو غير عربية اللغة مشتملة على اسم الممدوح ، أو حوار بين المتحابين ، أو شىء من المجون ، أو كما يقول ابن سناء الملك : « الشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف ، قزمانية من قبل اللحن ، حارة محرقة ، حادة منضجة ، من ألفاظ العامة ، ولغات الخاصة .. غزلة هزاة ، سحارة خلابة ، بينها وبين الصبابة قرابة » . ولاتكشف خرجة موشح ابن الخطيب عن هذه الشروط ؛ إذا كنى بأن قال :

حين لذ الأنس شيئاً أو كما هجم الصبح هجوم الحرس
غارث الشهبُ بنا أو ربما آثرت فينا عيون الترجس
ولا قيود على عدد السموط ، وإن كان كثير من الموشحات يتألف من خمسة سموط .
وابتكر صنى الدين الحلبي ماسماه « الموشح المجنح » ، لأنه التزم فيه قافية الغصنين الثاني والرابع من الأبيات ، إضافة إلى قافية الأقفال . قال :

عزمت يامتلئ على السفرِ واطولَ خوفي عليك واحذرى !
بؤيسنى من لقاءك قولهمُ بأنه لارجوعَ للقمرِ
تمهل ، مَضْنى جفناك
تمهل ، ذبتُ فى هواك
يامن حكى الظبى فى تلفته وفاقه بالدلال والخفرِ
أتلفتنى بالصدود معتدياً فذلّ عزى ، وعز مصطبرى
تدلل ، مهجنى فداك !
تمهل ، بعض ذا كفناك !

فأخذ من الراء رويّاً لأبياته ، والكاف رويّاً لأقفاله ، إضافة إلى اللام التى جعل منها رويّاً للقافية الداخلية فى الأقفال .

والموشح فصيح اللغة غير خرجته : نظم فى أول أمره على البحور القديمة ، وخاصة الرمل ثم الرجز والمديد .. إلخ ، ثم ضم أغصناً ذات وزن غير أوزان الخليل ، لاعتماده على الموسيقى أكثر من غيره من الأشكال الشعرية .

واختلف المؤرخون فى نشأته : فنسبته الأكثرية إلى شعراء الأندلس فى القرن الثالث ، والأقلية إلى عبد الله بن المعتز ، الذى رويوا له موشحاً واحداً . ومهما تكن الحقيقة ،

فما لاختلاف فيه أن الموشح وجد في الأندلس مقومات البقاء والتماء والإيناع ، فاستكمل نضجه في هذه البلاد ما بين القرن الخامس والثامن ، ونسبت بذوره المشرقية إن كانت قد وجدت . وتلقفته بقية أقطار العروبة من الأندلس ، وسبرت غوره ، واستخلصت قواعده ، واحتذته ، فشاع في المشرق شيوعه في المغرب . ولم يفقد إغراءه لدى الشعراء المحدثين ، فنحاه بعضهم شيئاً من عنايته ، إلا أن شعراء المهجر عنوا به عناية فائقة : ووجدوا فيه طلبتهم ، فنحوه كثيراً من نماذجه الجيدة ، سواء التي احتذت الموشحات القديمة احتذاء قريباً أو التي طورت أشكاله وأضافت إليه ماجدد أشكاله ونوعها وأحيا موسيقاه .

وكان الوشاحون الأوائل ينظمونه في الغزل ووصف الطبيعة واللهم ، ثم اتسع مجاله فشمل أغلب الموضوعات التقليدية : حتى الموضوعات الدينية : فقد نظم محي الدين بن عربي والششتري الموشحات الصوفية .

وقد سميت الموشحات باسمها تشبيهاً لها بالوشاح أو القلادة حين تنظم حياتها على نسق خاص كما رأينا في المسططات .

* * *

ويغنيني الحديث الذي قدمته في قوافي الموشحات عن الحديث عن قوافي الأزجال : فالقنان متشابهان في تقسيم القصيدة ، وتنويع الأوزان والقوافي ، ومنح الشاعر حريات واسعة في الابتكار ، فلا تميز بينهما في أكثر الأحيان إلا باللغة الفصيحة في الموشحات ، والعامية في الأزجال .

العود

ليس العود بجزراً مستحدثاً بل هو بحر قديم . ولم أعثر منه إلا على قطعة واحدة ، من نظم عبد الله بن سلامة الإدكاوي ، وعليها أعتمد في هذا التعريف .
القطعة من بحر البسيط ، غير أنها تتكون من فقرات ، تضم كل واحدة منها بيتين : الأول منها يحتوي على جميع التفعيلات فهو تام ، ويحتوي الثاني منها على نصف التفعيلات أي مشطور قال :

دلالة بولاة الحب زاد قلو قد عاد بالقرب يا صبحي شنى سقى
دلالة زاد صبحي بالقرب زاد دلالة

وصاله طباً لى لو يعود عسى بالوصل يحسم داني بل يصون دمي
وصاله طب داني عسى يعود وصاله
نباله قد أبادت عاشقيه فكم عادت بهم نافذات العود فانتقم
نباله نافذات فكم أضاءت نباله
قتاله في الرعايا لا يطاق فلا تها فقد عاد جداً ذاك فاعتصم
قتاله في الرعايا فلا يطاق قتاله

ونسبين منه أن العود يقتضى صنعة لفظية خاصة : فالكلمة التي يتدئ بها البيت التام -
دلاله وصاله ونباله وقتاله - يجب أن يتدئ بها البيت المشطور ويختم ، ثم الكلمة التي ينتهى
بها الشطر الأول من البيت التام عسى - فكم - فلا - يتدئ بها الشطر الآخر من البيت
المشطور غالباً ، والكلمة الأخيرة في الشطر الأول من البيت المشطور مأخوذة من منتصف
الشطر الآخر من البيت التام مثل صحى ودانى ونافذات ، أو منتصف الشطر الأول من البيت
التام مثل الرعايا . تلك هى الظواهر التي تكررت فيه ، وإن كنا نستطيع أن نلتقط منه مجموعة
أخرى من الصنعة اللفظية .

المثلث

المثلث شكل غريب لم يعرفه الشعر العربي القديم ، ولم يضم الحديث غير أمثلة معدودة .
وتعتمد القصيدة على مقاطع ، يضم كل واحد منها ثلاثة أشطر . والنموذج المعروف منه الترتب
فيه قافية الشطر الثالث في كل مقاطعه ، ونوعت قوافي الشطرين الآخرين قال عبد الرحمن
صدقي يخاطب البارودي وينقد دعاة الشعر الحر :

ياباعث النهضة من بعد ركود
وقائد الحملة في وسط الجنود
إليك من جندك في الشعر السلام

لو عدتَ من شوقي إلى هذى الربيع
أحمدتها لولا فتونٌ وصدوع
أحدثها في الشعر (أحفاد) الإمام

وقد سمي الدكتور إبراهيم أنيس^(١٠١) هذا الشكل المثلث اعتماداً على ضمه ثلاثة أشطر في كل مقطوعة .

ويمكن أن أضع تحت هذا الشكل أحد نمطى فن القوما الذى أولع به الشعراء في العصر الوسيط ، أريد ذلك النمط الذى تنقسم فيه القصيدة على مقاطع ، يضم كل منها ثلاثة أشطر ، تتفاوت في الطول تصاعداً تدريجياً وتتفق القافية في أشطار القصيدة كلها ، كقول الشاعر :

أى قلب دعهم
إيش ترى أوقعك معهم
انكف عنهم قبل ماتظهر بدعهم

• • •

لولا طمعهم
بأن قلبى مايدعهم
ما خالفونى وأظهروا بدعهم

الدوبيت (الرباعية)^(١٠٢)

الدوبيت كلمة فارسية بمعنى البيتين ، وقد أطلقت على هذا الشكل الشعرى لتكون القطعة منه من بيتين اثنين فقط ، ولذلك سماه بعضهم المثناة ، وجمعها على المثاني . وسماه كثيرون الرباعية - والجمع رباعيات - نظراً إلى أن البيتين يضمنان أربعة أشطر .
ويقال : إن هذا الشكل فارسي الأصل . ابتكره عبد الله بن جعفر بن محمد المعروف برودكى (٢٦٠ - ٣٢٩ هـ) من بحر الهزج . وطوره فجعل وزنه مفعولُ مفاعيلُ مفاعيلن فاع أو فَعْلُنْ متفاعِلن فعولن فَعْلُنْ . أربع مرات . ثم انتشر في الأدب الفارسي انتشاراً لا مثيل له ، وكان له صдаاه في الأدب العربي ، واستخدم في جميع الأغراض ، واشتهر من ناظميه لدى العامة والخاصة أبو الفتح عمر بن إبراهيم المعروف بالخيّام (المتوفى قبل ٥٣٠ هـ) . وخاصة بعد أن ترجم فترجرا لد رباعياته إلى الإنجليزية ، وأذاع صيته في عالم الأدب .

(١٠١) موسيقى الشعر ٢٨٢ .

(١٠٢) انظر ديوان الدوبيت في الشعر العربي للدكتور مصطفى كامل الشبي .

وتتقن أشهر نماذج الدوبيت الأشطر الأول والثاني والرابع ، وتهمل تقنية الشطر الثالث ،
كقول البهاء زهير :

قد راح رسولى ، وكما راح أنى . بالله ، متى نقضتم العهد : متى ؟
ماذا ظنى بكم ؟ وماذا أملى ؟ قد أدرك فى سؤله من شمتنا
والنودج الآخر يقى الأشطر الأربعة ، كقول البهاء أيضاً :

يا محبى مهجتى ، ويا متلفها . شكوى كلنى عساك أن تكشفها
عينٌ نظرتُ إليك ما أشرفها ! روحٌ عرفتُ هواك ما أطفها ؟ !

ويمكن القول بأن الدوبيت اختفى من الشعر الحديث . فلم يقع بين أيدي الباحثين أمثلة منه
عدا ما أنتجته بيئة محافظة شديدة الاتصال بالتراثين العربى القديم والفارسى . أعنى بيئة
التجف . فقد نظم جعفر النقدي . وأحمد الصافى ، ومحمد طه الخويزى ، وصالح
الجعفرى ، ومحمد صالح شمس ، من أبنائها أمثلة منه . ولم يشاركهم فيه غير جماعة
شاركهم فى الهوى الأدبى مثل محمد عباس الكهنورى . وميرزا أبى الفضل الطهرانى . وأبى
الهدى الصيادى .

وعلى الرغم من ذلك لا أستطيع أن أهمل ظاهرة معينة قريية من هذا الفن . فقد عرف
الشعر العربى قديمه وحديثه أشكالاً شعرية . اتخذت من الأشطر لأربعة نظاماً لها . والخلاف
بينها وبين الدوبيت أنها لم تسرع على وزنه الفارسى ، وإنما اتخذت من الأوزان العربية المعروفة
وزناً لها . وخاصة الرمل والوافر والخفيف . وربما كانت أجدر تسمية لها المثنى . تفرقة بينها
وبين الرباعيات .

وتعددت أنظمة التقفية فى هذه المثنى . فكان منها ما أهمل تقفية صدره ، ووقفى كل
عجزين متوالين بقافية واحدة . كما يلى :

أ	_____	_____
أ	_____	_____
ب	_____	_____
ب	_____	_____

قال جبران فى الشحرور :

أيها الشحرور غَرَّدَ فالفينا سرُّ الوجود
ليتنى مثلك حرَّ من سجون وقيود

ليتنى مثلك روح في فضا الوادى أطيح
أشرب النور مداماً في كتوس من أثير
وقد نظم توفيق البكرى قصيدته «ذات القواف» من هذا النمط ؛ كما التزمه منصور الفقيه
في مثانيه التي اشتهر بها ، وحذر معاصروه أن يهجوهم بها . والتزمه أيضاً حسن كامل الصيرفي
في «جفاء الطبيعة» مع تغيير أطوال الأَشْطَر ، قال :

الشمس تنزل في الغروب وقد تورد خطها
لتقبلَ الأفقَ البعيد وقد تَسرَّ وجدها
تُخنى الأسي خلف النخيل
مثل ابتسامات الليل
وكان منها ما أهمل الصدور أيضاً ، وفقى الأعجاز بقواف متداخلة ، اتخذ فيها البيت
الأول مع الثالث ، والثاني مع الرابع ، وهم جرا :

ا _____

ب _____

...

ا _____

ب _____

قال عبد الرحمن شكرى :

فر يبنى من الحمام مُجبراً فاعان الردى عليه المجر
بادرته بحضنه أمه وهـ - على عاره - إليها حيب
ولو أن النذير أوحى إليها وهو في المهد أنه سيخور
لرمته بجانب الجبل الشا مخ لم تترج عليه الغروب
وسار إبراهيم عبد القادر المازني على هذا المنوال ، غير أنه أعقب أبياته الأربعة بيتين بـسـيـران
على النمط الأول ، فاتحدت قافيتها متعاقبين .

وكان منها ما وفقى الصدور والأعجاز ، ووجد قافية كل أربعة أشطر :

ا _____

ا _____

...

ب _____ ب _____
ب _____ ب _____

قالت هند بنت عتبة :

وبها بنى عبدالدارُ وبها حُماةُ الأديبارُ
وبها حماةُ الأديبارُ ضرباً بكلِ بشارِ

* * *

إن تقبلوا نُعانق ونفـرش النـمارق
أوتدبروا نفارق فراق غير وامق
ويشبه فن المواليا هذا النمط . فقد التزم فيه شعراؤه أن ينظموه مقطوعات تتألف من بيتين
من بحر البسيط ، وتنفى أشطارهما الأربعة بقافية واحدة ، مثل :

يوم الهوى كل من لُو ردف ينفش بو
وكلما جاز على عاشق نحوش بو
وفي المطر كل من لو ساق يدهش بو
وتهلك أذيال من ساقو نبت عُشبو
وكان منها ما قفى الصدرين المتعاقبين بقافية واحدة . واختار للعجزين المتعاقبين قافية
واحدة غيرها .

ب _____ ا _____
ب _____ ا _____
د _____ ج _____
د _____ ج _____

قال رشيد أيوب :

أفبقي كفاك منامُ بدا الفجرُ ، كم تهجين ؟
وقامتُ لتنعى الظلام طيورُ ، ألا تسمعين ؟
فقومي نُجدُ المسير إلى الحقل قبل الفسحى
ونشدو بشاطى الغدير فيها جؤنا قد صحا

وقد أكثر شعراء المهجر من هذا النمط وتاليه .

وكان منها ما قفى الأشرطة الثلاثة بقافية متماثلة ، واختار للرباع قافية أخرى التزمها في كل شطر رابع من المقاطع المتعددة :

ا	_____
ا	_____
ا	_____
ب	_____
ج	_____
ج	_____
ج	_____
ب	_____

قال الشاعر القديم (١٠٣) :

خيالٌ هاج لي شَجَنًا
فِيَتْ مُكَابِدًا حَزَنًا
عميد القلب مرتَهَنًا
بذكر اللهب والطرب

ويقرب من هذا النمط أحد نمطى فن القُوما ، أريد الذى تنقسم فيه القصيدة على أربعة أشرطة يتماثل فيها الشطر الأول والثانى والرابع وزناً وقافية في كل المقاطع ، وتهمل تفعية الشطر الرابع ويزيد عليها طولاً ، كقول الشاعر :

لا زال سعدك جديد
دايم وجدك سعيد
ولا برحت مهني
بكل صوم وعيد
...

في الدهر أنت الفريد
وفي صفاتك وحيد
فالحلق شعر منقح
وأنت بيت القصيد

الثلاثيات

أريد بهذا الاسم القصيدة المقسمة على مقاطع ، يضم كل واحد منها ثلاثة أبيات . وقد وقعت على أمثلة قليلة يمكن أن توضع في هذا الشكل ، أحدها لإلياس فرحات ، فقَي الصدور بقافية موحدة ، والأعجاز بقافية أخرى وموحدة أيضاً :

ب	_____	ا	_____
ب	_____	ا	_____
ب	_____	ا	_____

وأهمل العقاد الصدور وفقى الأعجاز . أما عبد الرحمن شكرى فقَي صدور وأعجاز الأبيات الثلاثة من كل مقطع بقافية واحدة . إلا أنه أهملها في بعض الأقطار ، مثل قوله :

تشعل الوجدَ ولوعاتِ الغليل وهى مثل الجرح في صدر القنيل
ودماء القلب تجري بمسيل دمه رى جذور وأصول
كلما زاد احمراراً لونها راح جسمى بشحوب ونحول

المربعات

أريد بهذا الاسم القصيدة المقسمة على مقاطع ، يضم كل منها أربعة أبيات ، وإن كان بعض القدماء أطلقه على ماسمته الثاني .

واكتفى بعض الشعراء بنظام مبسط : يقوم على تقفية كل مقطع بقافية خاصة به ، كمحمد عبد المعطى الهمشري في « تأملات أوحياة شاعر » . وأدخل بعضهم شيئاً من التعقيد على قصيدته . فقنى مقطعاً بقافية واحدة ، وكل بيتين من المقطع التالى بقافية خاصة ، كعلي محمود طه في « كليوباترا » :

ا _____
 ا _____
 ا _____
 ا _____

• • •

ب _____
 ب _____
 ج _____
 ج _____

وأبعد أبو القاسم في التعقيد في قصيدته « في ظل وادي الموت » ، فوجد القافية في
 مقاطع ، وأتى بقافيتين متعاقبتين في مقاطع أخرى ، كما فعل علي محمود طه ، وأتى بقافيتين
 متداخلتين في فريق ثالث من المقاطع :

ا _____
 ا _____
 ا _____
 ا _____

• • •

ب _____
 ج _____
 ب _____
 ج _____

• • •

د _____
 د _____
 ه _____
 ه _____

وآثر بعض الشعراء تقفية الصدور بقافية موحدة ، والأعجاز بأخرى . كندرة حجاج من شعراء المهجر في «أغنية الحريف» :

يَمُرُّ ذَكَرُ الصَّبَا أَنْفَامَ مَزْمَارِ
أَوْ نَفَحَ زَهْرَ الرُّبَا فِي شَهْرِ آبَارِ
مَاقِيلَ لِي مَرَحِبَا فِي كُلِّ أَسْفَارِ
إِلَّا وَقَلِي صَبَا لِلْأَهْلِ وَالِدَارِ

الخمسة

أطلق القدماء واخذثون هذا الاسم على القصائد المقسمة على مقاطع . يضم كلٌّ منها خمسة أشطر . وقد أحب الشعراء المحدثون هذا الشكل وأكثروا منه ، ولم يكن كبير الزواج عند القدماء . فلم يكن به منهم سوى شعراء اللهو والطبيعة . وهواة تحبب الشعر القديم . وأكثر الأنماط شيوعاً لدى المحدثين تقفية أشطر كل مقطع بقافية واحدة تخالف قافية المقطع الآخر . فلا يربط بين المقاطع قافية ما في أي موضع ، كما نرى في قصيدة خير الدين الزركلي في عصفورة النيرين من ضواحي دمشق :

عصفورة النيرين غنّني
واروى حديث الأنين غني
أنا المعنّى . وم المعنّى
غير حنين . أذاب مني
شغاف قلبي . روح من ظني

ومن الشعراء من ربط بين مقاطعه بتقنية الشطر الخمس في كل مقطع منها بقافية واحدة تخالف قافية بقية الأشطر ، كقول الشاعر :

ورقيب يردد اللحظ ردا
ليس يرضى سوى ازديادي بعدا
ساحر الطرف مدججى اخذ وردا
إن يوماً لناظري قد تبدى

فتسلى من حسنة تكحلا

فالتزم اللام في المقاطع كلها . وأضاف بعضهم إلى هذا الالتزام تنويعاً في قوافي الأَشْطَرِ الأربعة ، غفنى الأول والثاني بقافية واحدة ، والثالث والرابع بأخرى : كقول إيليا أبى ماضى في قصيدة «الناسكة» :

أبصرتُ في الحقل قبيلَ المَغِيبِ سنبلةً في سفحِ ذاك الكُتِيبِ
جائبةً مطرقةً الرأسِ كأنها تسجد للشمس
وأنها تلو صلاة المساء

كذلك شاع عند القدماء - في العصور الوسيطة - تخميس القصائد القديمة ، فكان الشاعر منهم يأخذ البيت ذى الشطرين من الشاعر السابق عليه ، ويضيف إليه ثلاثة أشطر من كلامه . فتصير المقطوعة أو القصيدة مقاطع خماسية الأَشْطَرِ ، يربط بينها قافية القصيدة السابقة ؛ لأنها صارت قافية للشطر الخامس في كل مقطع . وكان الشكل الشائع عندهم ليسره أن يقدم الشاعر أشطره الثلاثة مقفاة بقافية صدر البيت الذى خمسة ، ثم يأتى بالبيت نفسه ، قال صنى الدين الحلى مخمساً قصيدة السموءل المشهورة :

قيحٌ بمن ضاقت عن الرزق أرضه
وطولُ الفلا رحبٌ لديه وعرضه
ولم يُبلِ سربالَ الدجى فيه ركضه
(إذا المرء لم يَدْنَسْ من اللؤم عرضه

فكل رداه يرتدبه جميل)

وفرق بعضهم بين شطرى البيت الذى خمسة ، فقدم صدره ، ثم أتى بالأشطر الثلاثة التى نظمها على رويه ، ثم أتى بمعجزه ، قال عبد الله بن سلامة الإدكاوى في بعض تخاميسه :

(إذا المرء لم ينفك والدهر مثبل)
عليه بما قد كان يرجو ويأمل
وأضحى بثوب التيه والكبر يرفل
وصار يرى منك المودة تثقل

(عليه ولم تخطر عليه ببال)

وقد شاعت التخاميس عند شعراء الصوفية شيوخاً كبيراً ؛ لأنهم نظموها على القصائد الدينية المعروفة مثل بردق كعب بن زهير ، البوصيرى . حتى إن دار الكتب المصرية .

وحدها تفتنى ما يقرب من ثمانين تخميساً على قصيدة البوصيرى . ولم يقتصر الشعراء على تخميس هذه القصائد الدينية ، بل ظهر بينهم من سبّعوها ومن عَشَرُوها ، بإضافة خمسة أشطر أو ثمانية سابقة على بيت الشاعر القديم .

• • •

وأعتقد أن هذا الموضع يليق بكلمة عن مخمسات أو خماسيات أخرى ، لا يضم المقطع فيها خمسة أشطر ، بل يضم خمسة أبيات ، وهى من الأشكال التى ابتكرها المحدثون ولم أرها مثلاً عند القدماء .

ونستطيع أن نجد فيها التنوع الذى وجدناه فى الأشكال السابقة : فنجد من الشعراء من يقفى أبيات كل مقطع بقافية مستقلة كل الاستقلال عن قافية أبيات المقاطع الأخرى ، ومن قفى البيتين الرابع والخامس بقافية واحدة ، وفقى البيت الأول والثانى والثالث بقافية أخرى يتفق فيها أبيات المقطع الواحد ، وتختلف من مقطع إلى مقطع ، مثل على محمود طه فى سيراناداه المصرية :

م _____
م _____
م _____

ب _____
ب _____

ل _____
ل _____
ل _____

ب _____
ب _____

ونجد منهم من نوع قوافيه كل تنوع ، فأفرد البيت الرابع بقافية تتغير من مقطع إلى آخر ، وفقى البيت الأول والثانى بقافية واحدة ، ولكنها تختلف فى كل مقطع ، ووجد المقاطع كلها فى قافية البيت الثالث ثم الخامس الذى اقتصر فيه على شطر واحد . نجد ذلك فى قصيدة «أخى» لمختار الوكيل .

• • •

ولم يقف الشعراء عند هذا الحد ، بل تجاوزوه . فكان منهم من أتى بالمسدسة مثل العقاد في قصيدة «المصرف» ، ومن أتى بالمسبعة في تسبيح القصائد القديمة ، وبالمشنيات كمحمود الحوت في «المهزلة العربية» وبالمعشرة كالروضيات التي ذكرتها سابقاً ، وبأكثر من ذلك كما نرى في أناشيد محمود الحوت في «ملاحم عربية» . وأؤمن أن الاستقصاء الكامل لشعر المحدثين في الأقطار العربية المتعددة ، يضع أيدنا على كثير من الأنماط التي تدرج تحت الأشكال التي تحدثت عنها ، ومن الأشكال التي لم أشر إليها . ولا تمنع الحرية التي منحها الشعراء لأنفسهم من نظمهم فيها .

المتبانية

إذا كان التناسق الأمر الذي رغب فيه الفنان القديم - وحافظ عليه - فترك بصماته الجنية في الوزن والقافية تماثلاً أو تنوعاً - فإن الفنان الحديث راغب في التباين ، باحث عنه ، حريص على أي مظهر من مظاهره شريطة أن يسكن من إخضاع هذا التباين لتقبل الذوق العام أو الذوق الخاص .

وقد استغل الشاعر الحديث جميع العناصر التي تحت يده ، لإحداث هذا التباين ، كما في بعض النماذج التي رأيناها ، وفيما لم تعرض من نماذج لا نخضع لألوان التناسق التي تحدثت عنها . وكان أقرب ما استغله إلى العفوية عدد الأبيات التي كون منها مقاطع قصيدته . فلم يلتزم العدد الموحد الذي رأيناه في النماذج السابقة . وغاير بينها ، فنظم عبد الرحمن شكرى أحد مقاطع قصيدته «صوت الله» من خمسة أبيات ، وبقية المقاطع من أربعة مثلاً ، ونظم جبران قصيدته «حرقة الشيوخ» من ثلاثة أبيات ، فبيتين وأتمها على هذا النسق - وقدم إليها أبو ماضي في إحدى قصائده الأبيات الثلاثة على البيتين .

واستغل الأبيات والأشطر فراوح بينها ، كما ترى في قول العقاد :

شبران من هذا البناء
بينى وبين المال والدنيا العريضة والثراء
ليست بأقصى في الرجاء

فكل من الشطر الأول والثالث يضم تفعيلتين من الكامل (متفاعلين) والثاني يضم أربعة تفعيلات منه .

واستغل القوافي فوالى بين أقسمة متماثلة في العدد والقافية أحياناً ، وبين أقسمة تماثل في العدد وتختلف في القافية أو العكس أحياناً أخرى .

وزاوج بين قافيتين بحيث صارتا متداخلتين ، وفقى أقسمة وأهمل أخرى . وجمع بين ذلك كله في الصدور والأعجاز معاً أو في الأعجاز وحدها . وسار في بعض المقاطع على نسق معين في القوافي ، غير أنه تركه إلى نسق آخر في بقية المقاطع .

قال ميخائيل نعيمة في «أوراق الحريف» :

تنأثرى تنأثرى يا بهجة النظر
يا مرقع الشمس ويا أرجوحة القمر
يا أرغن الليل ويا قبارة البحر
يا رمز فكر حائر ورسم روح ثائر
يا ذكر مجد غابر قد عافك الشجر
تنأثرى تنأثرى

وقالت فدوى طوقان :

هنا في جوانحي الخافقه هنا ملء مهجتي العاشقة
نما أمل العمر يا شاعري تغذيه هفتي الخارقة
وترويه أشواق الدافقه
وراحت مع الأمل المسعد ترف بقلبي رؤى الموعد
وحلم اللقاء لقاء الغد

• • •

وأحسست في أفق روحي ظلاماً وأحسست في غور قلبي دويماً
دوى فراديس حلم اللقاء تنهار فيه وتهوى هوباً
وأطرفت بعقد يأسى المرير سحابة دمع على مقلتي

وهكذا أتاحت للشاعر ذخيرة تكاد لا تنفد من الأشكال المتنوعة من الشعر ، دأب على استخدامها وتطويرها ، فباعد شيئاً فشيئاً بين الأذن العربية والنسق الواحد ، وألف بينها وبين التنوع الساذج أولاً والمعقد أخيراً ، حتى نبتأت أخيراً - على جهد - لتقبل ما أهمل القافية الموحدة والمتنوعة معاً .

٤ - القصيدة غير المقفاة

أخيراً عرف الشعر العربي القصيدة التي تخلصت من نظام التقفية ، عرفها في ألوان من الشعر أعطاهها من الأسماء أكثر مما توجب حقيقتها : كالشعر المرسل ، والحر ، والأبيض ، والمطلق ، والطلق ، والمشور . . إلخ . فإنا إذا اطلعنا على ما وراء هذه الأسماء وجدناه مماثلاً . ولم يبق متميزاً أمامنا غير المرسل . والحر . والمشور .

وقد رمت هذه الألوان الثلاثة كلها منذ نشأتها الأولى إلى التخلص من القوافي ، وفعلت ذلك فيما أنتجت من قصائد . ثم اختلف موقفها من الوزن ، فحافظ عليه الشعر المرسل . وجمعت النماذج الأولى من الشعر الحر بين أكثر من وزن واحد في القصيدة الواحدة حتى سماه الدكتور محمد عوض محمد « مجمع البحور » ؛ ثم استقر به الأمر على الاعتماد على التفعيلة لا الوزن . وابتعد الشعر المشور عن الوزن والتفعيلة معاً .

ولذلك نجد كلاماً كثيراً يدور بين الأدباء حول موقفهم من الوزن ، ونجد القليل جداً عن موقفهم من القافية . فقد مهد الشعر المقطعي أمامها لتجاهلها . واعتقد أن تاريخ الشعر المرسل خاصة يحتاج مني إلى وقفة قصيرة ؛ لأنه الفن الذي صب هجومه على القافية .

يختلف المؤرخون في أول داعية إلى هذا الشعر تحت تأثير الهوى أو الجهل أو الكسل . وأقدم من عرفت ممن نظم شعراً يمكن أن أدرجه تحت هذا الفن من المحدثين أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤ - ١٨٨٨) . فقد تجنب القافية . وجمع بين عدة أوزان في مقطوعته المنشورة في كتابه « الساق على الساق » (المنشور سنة ١٨٥٥) :

ساعةُ البعدِ عنك شهرٌ ، وعامُ الـ حوصلٍ يمضي كأنما هو ساعةُ
أتنجّم الليل الطويل صباةً وتنجمي لنجوم ذي تفليك
ويخفق مني القلبُ إن هبّت الصّبا ويذكرني البدر المنير محياك
ألا ليت شعري كم يقاسى من النوى وإنحائه قلبٌ يذوب تجلدا
فالبيت الأول من الحفيف ، والثاني من الكامل ، والثالث والرابع من الطويل .

ثم ترجم رزق الله بن نعمة الله حسون الحلبي (١٨٢٥ - ١٨٨٠) الإصحاح الثامن عشر من سفر أيوب في كتابه « أشعر الشعر » (المنشور سنة ١٨٦٩) شعراً غير مقفى .

وفى تلك الأثناء كتب سليمان البستاني وجرجى زيدان عن الشعر غير المقفى وحجذاه . فأخرج بولس شحادة فى سنة ١٩٠٦ تجربته التى ترجم فيها جانباً من أحد مناظر مسرحية « بوليس قبصره لشكبير .

ثم أصدر « جميل صدقى الزهاوى وعبد الرحمن شكرى وأحمد زكى أبوشادى ومحمد فريد أبوحديد وعلى أحمد باكثير » ما أصدروه من قصائد غنائية أو قصص أو مسرحيات من الشعر المرسل ، استرعت الأنظار ، وأثارت النقاد ، وجعلت من ذلك الشعر قضية عامة يتطارحها الأدباء مؤيدين ومهاجمين .

وكانت النماذج الأولى من هذا الشعر مثقلة بالأعباء التى حملتها إياها القصيدة القديمة ، وانتقلت إليها دون أن يفتن الشعراء إليها . ثم أخذ الشعراء يتخلصون من عبء بعد عبء ، مهتدين بما اتصلوا به من نماذج فى الشعر الإنجليزى والأمريكى ، حتى وصلوا إلى ما يمكن أن نطلق عليه بوادى الشعر الحر القائم على التفعيلة لا الوزن ، على يد أبى حديد وباكثير . فأزالوا كثيراً من العوائق ، ومهدوا الطريق أمام بدر شاكر السياب ونازك الملائكة ، ليصدر منها الشعر الذى عرف باسم الشعر الحر . ولقى أشد المعارضة أولاً ثم أقبل عليه الشعراء الشباب ، واحتفوا واستطاعوا أن يكسبوا له مكاناً فى المجتمع الأدبى : فكان الشعر الحر فى ذلك أسعد حظاً من الشعر المرسل ؛ لأن الشعراء الذين التزموا الشعر الحر أكثر موهبة ، وأعظم اقتداراً ، وأشد اتصالاً بالثقافتين العربية والغربية معاً ممن دعوا إلى الشعر المرسل ، إضافة إلى المجتمع الأكثر تطوراً الذى خاطبوه .

ومها يكن من شىء ، فإننى أود أن أسجل أن هذه الفنون الشعرية تخلصت من النظام الصارم للقافية ، والتنسيق الدقيق لها فحسب . فإذا ما عرضت لها القافية فى غير صرامة ، ولا تنسيق ، ولا التزام - لم تتجنبها ، بل ترحب بها ترحيباً بالعناصر الموسيقية الأخرى ، ومن هنا نجد بعض النماذج تتوالى فيها القافية فى عدة أبيات . قالت نازك الملائكة فى

قصيدة « الكوليرا » :

سكن الليلُ

إصغ إلى وقع صدق الأناتُ

فى عمق الظلمة تحت الصمت على الأمواتُ

صرخات نعلو تضطربُ

حزن يتدفق بلشهبُ

يتعثّر فيه صدى الآهاتُ
 في كل فؤاد غليانُ
 في الكوخ الساكن أحزانُ
 في كل مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظلماتُ
 في كل مكانٍ يبكي صوتُ
 هذا ما قد مرّقه الموتُ
 الموتُ ، الموتُ ، الموتُ
 يا حزنَ النيلِ الصارخِ مما فعل الموت .
 ونجد من النماذج ما تتبادل فيه القوافي وتتدخل ، كقول بدر شاكر السيّاب :
 وكان بعض الساحرات
 مدت أصابعها العجاف الشاحبات إلى السماء
 تومي إلى سرب من الغربان تلويه الرياح
 في آخر الأفق المضاء
 حتى تعالى ثم فاض على مراقبه الفساح
 ونجد منها ما « تراوح » فيه القوافي ، فيُتقن سطرٌ ويُهمل آخر ، كقول يوسف الخطيب في
 قضية تقسيم فلسطين :
 تلك يا صاح قبره
 في الحدود
 خرقت ألف حرمة
 للعهد
 فهي تغدو طليقة
 وتروح
 وأنا مُشخّن هنا
 بالجروح
 كما نجد النماذج التي برئت من القافية أو كادت ، كقول صلاح عبد الصبور :
 كان فجراً موغلاً في وحشته
 مطر يهيم ، ويرد ، وضباب

ورعود قاصفه
قطعة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعاوى
مطر يهيم ، ويرد ، وضباب
وأتينا بوعاء حجري
وملأناه تراباً وخشب
وجلسنا نأكل الخبز المقدد
وضحكنا نفكاهه
قأنا جدتي العجوز
وتسلل
من ضياء الفجر موعده
فتفاءلنا ، وحيثما الصباح

المراجع

- د . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر - مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الثالثة ١٩٦٥ .
- ابن الأثير (عز الدين علي بن محمد) : الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمثور -
المجمع العلمي العراقي ببغداد - الطبعة الأولى ١٩٥٦ .
- د . إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسي - دار الثقافة ببيروت ١٩٦٢ .
- أحمد شفيق أبو عوف : أضواء على الموسيقى العربية - الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٥ .
- د . أحمد مطلوب : النقد الأدبي الحديث في العراق - مطبعة الجبلاوى ١٩٦٨ .
- الأخفش (أبو الحسن سعيد بن مسعدة) : القوافي - مطبعة وزارة الثقافة بدمشق
١٣٩٠ / ١٩٧٠ .
- أرسطوطاليس : فن الشعر - مع الترجمة العربية القديمة ، وشروح الفارابي وابن سينا
وابن رشد ، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه د . عبد الرحمن بدوي -
مكتبة النهضة المصرية .
- الأزدى (أبو بكر محمد بن الحسن بن فريد) : ديوانه - لجنة التأليف والترجمة والنشر بمصر
١٩٤٦ .
- إسماعيل باشا بن محمد أمين البغدادى : إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون عن
أسماء الكتب والفنون - وكالة المعارف ١٩٤٧ / ١٣٦٦ .
- الإشيلي (أبو بكر محمد بن عيسى) : فهرسة مارواه عن شيوخه - الطبعة الثانية
١٩٦٣ / ١٣٨٢ .
- ابن أبي الإصبع (زكى الدين أبو محمد عبد العظيم بن عبد الواحد) : تحرير التحبير في صناعة
الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن - المجلس الأعلى للشئون الإسلامية
١٩٦٣ / ١٣٨٣ .
- الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين) : الأغاني - بولاق .
- امرؤ القيس : ديوانه - دار المعارف بمصر ١٩٥٨ .
- الأنصارى (أبو زيد سعيد بن أوس) : النوادر في اللغة - المطبعة الكاثوليكية ببيروت
١٨٩٤ .

- البحرئى (أبو عبادة الوليد بن عبيد) ديوانه - دار المعارف بمصر.
- البطايوسى (عبد الله بن محمد بن السيد) : الاقتضاب فى شرح أدب الكتاب - المطبعة الأدبية ببيروت ١٩٠١ .
- البغدادى (عبد القادر بن عمر) : خزائن الأدب ولب لباب لسان العرب - المطبعة الميرية بيولافى - الطبعة الأولى .
- البهوى (يوسف بن محمد) : ألف باء - المطبعة الوهبة بمصر ١٢٨٧ .
- البيهقى (إبراهيم بن محمد) : الخائن والمساوى - مطبعة السعادة ١٣٢٥ / ١٩٠٦ .
- التجيبى (أبو يعقوب محمد بن حماد) : مختصر من تفسير الإمام العنبرى - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٣٩٠ / ١٩٧١ .
- التوخى (زبد الدين أبو عبد الله محمد بن محمد) : الأقصى القريب فى علم البيان - الطبعة الأولى - مصر ١٣٢٧ .
- التوخى (القاضى أبو بلى عبد الباقي بن الحسن) : التوفى - دار الإرشاد ببيروت - الطبعة الأولى ١٣٨٩ / ١٩٧٠ .
- ثعب (أبو العباس أحمد بن يحيى) : قواعد الشعر - طبع أوروبا .
- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين - مكتبة الخانجي بمصر - الطبعة الثانية ١٣٨٠ / ١٩٦٠ : البرصان والعرجان والعيان والحوالان - دار الاعتصام ١٣٩٢ / ١٩٧٢ .
- جبران ميخائيل فوته : البسط الشائى فى علم العروض والقوافى - مطبعة القديس جاورجيوس ببيروت ١٨٩٠ .
- الجرجاني (القاضى على بن عبد العزيز) : الوساطة بين المتنئى وخصوصه - دار إحياء الكتب العربية بمصر - الطبعة الثالثة .
- الجميحى (محمد بن سلام) : طبقات فحول الشعراء - دار المعارف بمصر ١٩٥٢ .
- جواد أحمد علوش : شعر صفى الدين الخليل - مطبعة المعارف ببغداد ١٣٧٩ / ١٩٥٩ .
- حاجى خليفة : كشف الظنون عن أسامى الكتب والمؤلفين - طبع ليزنج .
- حسن توفيق : اتجاهات الشعر الحر - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ - المكتبة الثقافية ٢٤٢ .

- البحرئى (أبو عبادة الوليد بن عبيد) ديوانه - دار المعارف بمصر.
- البطليوسى (عبد الله بن محمد بن السيد) : الاقتضاب فى شرح أدب الكتاب - المطبعة الأدبية ببيروت ١٩٠١.
- البغدادى (عبد القادر بن عمر) : خزائن الأدب ولب لباب لسان العرب - المطبعة الميرية بيولافى - الطبعة الأولى.
- البهوى (يوسف بن محمد) : ألف باء - المطبعة الوهبة بمصر ١٢٨٧.
- البيهقى (إبراهيم بن محمد) : الخصال والمساوى - مطبعة السعادة ١٣٢٥/١٩٠٦.
- التجيبى (أبو يعقوب محمد بن حماد) : مختصر من تفسير الإمام العنبرى - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٣٩٠/١٩٧١.
- التوخى (زبد الدين أبو عبد الله محمد بن محمد) : الأقصى القريب فى علم البيان - الطبعة الأولى - مصر ١٣٢٧.
- التوخى (القاضى أبو بلى عبد الباقي بن الحسن) : التوفيق - دار الإرشاد ببيروت - الطبعة الأولى ١٣٨٩/١٩٧٠.
- ثعيب (أبو العباس أحمد بن يحيى) : قواعد الشعر - طبع أوروبا.
- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين - مكتبة الخانجي بمصر - الطبعة الثانية ١٣٨٠/١٩٦٠ : البرصان والعرجان والعيان والحوالان - دار الاعتصام ١٣٩٢/١٩٧٢.
- جبران ميخائيل فوته : البسط الشاى فى علم العروض والقوافى - مطبعة القديس جاورجيوس ببيروت ١٨٩٠.
- الجرجاني (القاضى على بن عبد العزيز) : الوساطة بين المتنئى وخصوصه - دار إحياء الكتب العربية بمصر - الطبعة الثالثة.
- الجميحى (محمد بن سلام) : طبقات فحول الشعراء - دار المعارف بمصر ١٩٥٢.
- جواد أحمد علوش : شعر صفى الدين الحلى - مطبعة المعارف ببغداد ١٣٧٩/١٩٥٩.
- حاجى خليفة : كشف الظنون عن أسامى الكتب والمصنفين - طبع ليزنج.
- حسن توفيق : اتجاهات الشعر الحر - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ - المكتبة الثقافية ٢٤٢.

د. حسين نصار : الشعر الشعبي العربي - المؤسسة المصرية العامة - (أول مايو) ١٩٦٢ -
المكتبة الثقافية ٦٠ .

الحصري (أبو إسحاق إبراهيم بن علي) : جمع الجواهر في الملح والنوادر - دار إحياء الكتب
العربية - الطبعة الأولى ١٣٧٢/١٩٥٣ .

زهر الآداب وثمر الألباب - دار إحياء الكتب العربية ١٣٧٢/١٩٥٣
حكمة فرج البدوي : العروض في أوزان الشعر العربي وفوائده - مطبعة دار البصري بدمشق
١٣٨٦/١٩٦٦ .

الخميري (أبو سعيد نشوان بن سعيد) : الخور العين - مكتبة الخانجي بمصر ١٩٦٨
الخطيب التبريزي : شرح ديوان أبي تمام - دار المعارف بمصر ١٩٦٤ .
الكافي في العروض والقوافي - مجلة معهد المخطوطات العربية - العدد ١٢ - الجزء
الأول ١٣٨٦/١٩٦٦ .

ابن خلكان (شمس الدين أحمد بن محمد) : وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان - المطبعة
الميسنية ١٣١٠ .

خليل مطران : ديوان الخليل - دار الهلال بمصر ١٩٤٨ .
الدمهري (السيّد محمد) : الإرشاد الشافي على من الكافي - شركة مصطفى لبيد الخيمي
وأولاده بمصر - الطبعة الثانية ١٣٧٧/١٩٥٧ .
الدينوري (أبو عبد الله محمد بن مسلم بن قتيبة) : الشعر والشعراء - دار المعارف بمصر
١٩٦٦ .

عيون الأخبار - المؤسسة المصرية العامة .
الزبيدي (أبو بكر محمد بن الحسن) : طبقات النحويين واللغويين - الطبعة الأولى - مصر
١٩٥٤ .

ابن الزمكاني (كمال الدين عبد الواحد بن عبد الكريم) : البيان في علم البيان المطلع على
إعجاز القرآن - مطبعة الطائي ببغداد ١٣٨٣/١٩٦٤ .

سامي الدخان : الشعر الحديث في الإقليم السوري - مطبعة نهضة مصر ١٩٦٠
سعيد الديوبه جي : أشعار الترفيق من بلاد العرب - مطبعة الجمهورية ببغداد ١٣٩٠/١٩٧٠ .
السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر) : بنية الوفاء في طبقات اللغويين
والنحاة - مطبعة عيسى ابن الخليل وشركاه بمصر ١٣٨٤/١٩٦٤ .

الشريف المرتضى (علي بن الحسين) : غرر الفوائد ودرر القلائد أو الأمل - دار إحياء الكتب العربية ١٣٧٣ / ١٩٥٤ .

شفيع الكمالى : الشعر عند البدو - مطبعة الإرشاد ببغداد .

د . شكرى محمد عياد : موسيقى الشعر العربى - دار المعرفة - الطبعة الأولى ١٩٦٨ .

. الشترينى (أبو بكر محمد بن عبد الملك بن السراج) : الكافى فى علم القوافى - المكتب الإسلامى بدمشق - الطبعة الثانية ١٣٩١ / ١٩٧١ .

د . شوق ضيف : تاريخ الأدب العربى - العصر الجاهلى - دار المعارف بمصر ١٩٦٠ .

د . صفاء خلوصى : فن التقطيع الشعرى والقافية - المطبعة العصرية ببغداد ١٣٨٣ / ١٩٦٣ .

الصفدى (صلاح الدين خليل بن أيبك) : نكت الهميان فى نكت العميان - طبع مصر ١٩١١ .

طاشكبرى زاده (أحمد بن مصطفى) : مفتاح السعادة ومصباح السيادة - دائرة المعارف النظامية بحيدر أباد الدكن - الهند - الطبعة الأولى ١٣٢٨ .

د . طه حسين : حديث الأربعة - دار المعارف بمصر ١٩٥٢ .

عباس محمود العقاد : الديوان - دار الشعب - الطبعة الثالثة .

: يسألونك - الطبعة الثالثة - بيروت ١٩٦٨ .

: اللغة الشاعرة - مكتبة غريب : يسألونك - الطبعة الثالثة - بيروت

. ١٩٦٨

ابن عبد ربه (أبو عمر أحمد بن محمد) : العقد الفريد - لجنة التأليف والترجمة والنشر - الطبعة الثانية . ١٣٦٧ / ١٩٤٨ .

عبد الستار فوزى : السجع وأطوار استعماله فى أدب العرب - الشركة المركزية للطباعة والإعلان ببغداد ١٩٦٦ .

د . عبد العزيز الأهوانى : الزجل فى الأندلس - مطبعة الرسالة بمصر ١٩٥٧ .

د . عبد العزيز الدسوقي : جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٣٩١ / ١٩٧١ .

هـ . عبد الله درويش : دراسات فى العروض والقافية - مكتبة الشباب

د . عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها -

الجزء الأول - شركة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر - الطبعة الأولى ١٩٥٥/١٣٧٤ .

الجزء الثاني - دار الفكر بيروت - الطبعة الأولى ١٩٧٠ .

أبو عبيدة معمر بن المثنى : النقائص : نقائص جرير والفرزدق - دار الكتاب العربي بيروت .
عبيد بن الأبرص الأسدي : ديوانه - طبع مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ١٩٥٧/١٣٧٧ .

عثمان بن جنى : الخصائص - دار الكتب المصرية ١٩٥٢/١٣٧١ .

د . عز الدين إسماعيل : الشعر المعاصر في اليمن : الرؤية والفن - مطبعة الجبلأوى ١٩٧٢ .
العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله) : الصناعتين - دار إحياء الكتب العربية بمصر - الطبعة الأولى ١٩٥٢/١٣٧١ .

العلوى (محمد بن أحمد بن طباطبا) : عيار الشعر - طبع القاهرة ١٩٥٦ .
على بن إسماعيل بن سيده : المحكم والمحيط الأعظم في اللغة - طبع مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ١٩٥٨/١٣٧٧ .

المخصص - المطبعة الأميرية ببولاق مصر ١٣٢٠ .

د . على حلمي موسى : دراسة إحصائية لجذور مفردات اللغة العربية (الجذور الثلاثية) - المطبعة المصرية بالكويت ١٩٧١ .

د . على صافي حسين : ابن دقيق العيد : حياته وديوانه - دار المعارف بمصر ١٩٦٠ .
العروضى الوكيل : الشعر بين الجمود والتطور - دار القلم - المكتبة الثقافية ١١٤ - «أول أغسطس ١٩٦٤» .

الفوسطاوى (جرجس مناسا) : الجدول الصافي في علم العروض والقوافي - المطبعة المخلصة بلبنان ١٩٤٨ .

قدامة بن جعفر : نقد الشعر - مطبعة بريل - ليدن - هولندا ١٩٥٦ .

القرطاجنى (أبو الحسن حازم بن محمد) : منهاج البلغاء وسراج الأدباء - دار الكتب الشرقية بتونس ١٩٦٦ .

القناني (أبو العباس أحمد بن شعيب) : متن الكافي في علم العروض والقوافي - شركة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر - الطبعة الثانية ١٩٥٧/١٣٧٧ .

القيرواني (الحسن بن رشيق الأزدي) : العمدة في محاسن الشعر ونقده - المكتبة التجارية

- الكبرى بمصر - الطبعة الثانية ١٣٧٤ / ١٩٥٥ .
- كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي - دار المعارف بمصر .
- د . كامل مصطفى الشبي : ديوان الدوييت في الشعر العربي في عشرة قرون - دار الثقافة بيروت ١٣٩٢ / ١٩٧٢ .
- كعب بن زهير : ديوانه - دار الكتب المصرية ١٣٦٩ / ١٩٥٠ .
- د . كمال نشأت : أبو شادى وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٦٧ .
- المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد) : القوافى وما اشتقت ألقابها منه - مطبعة جامعة عين شمس بالقاهرة ١٩٧٢ .
- الكامل في اللغة والأدب والنحو والتصريف - شركة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر - ١٣٥٦ / ١٩٣٧ .
- الخصي (محمد أمين بن فضل الله) : خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادى عشر - المطبعة الوهية بمصر ١٢٨٤ .
- محسن القيسرى : شرح المختصر في علم العروض - طبع تركيا .
- محمد بن أحمد (بن) كيسان : تلقيب القوافى وتلقيب حركاتها - أوربا ١٨٥٩ .
- د . محمد بدوى المختون : دراسة نظرية تطبيقية في علمى العروض والقافية - مكتبة الشباب - الطبعة الأولى ١٩٧٢ .
- د . محمد زغلول سلام : الأدب في العصر المملوكى - دار المعارف بمصر ١٩٧١ .
- محمد بن أبى شنب : نخبة الأدب في ميزان أشعار العرب . الجزائر ١٩٠٦ .
- د . محمد غنيمى هلال : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث - مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الثانية ١٩٦٢ .
- محمد فخرى : النبذة البية في المطالب الشعرية - مطبعة الآداب بمصر ١٣٠٧ / ١٨٨٩ .
- د . محمد كطافى : العرب في المهجر الشمالى - مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة - الجزء الثانى - المجلد ١٧ - ديسمبر ١٩٥٥ .
- د . محمد مندور : فن الشعر - دار القلم - المكتبة الثقافية ١٢ .
- محاضرات في الشعر المصرى بعد شوقى - مطبعة الرسالة بمصر ١٩٥٥ - ١٩٥٨ .
- د . محمد النوبسى : قضية الشعر الجديد - المطبعة العالمية بالقاهرة ١٩٦٤ .

محمود مصطفى : أهدى سبيل إلى علمي الخليل - مكتبة محمد علي صبيح وأولاده بمصر -
الطبعة السابعة ١٣٨٧/١٩٦٧ .

المرزباني (أبو عبيد الله محمد بن عمران) : الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء - المطبعة
السلفية ١٣٤٣ .

المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد) : شرح ديوان الحماسة - لجنة التأليف والترجمة والنشر -
الطبعة الأولى ١٣٧١/١٩٥٢ .

المزرد بن ضرار الغطفاني : ديوانه - مطبعة أسعد بيغداد ١٩٦٢ .
مصطفى جمال الدين : الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة - مطبعة النعمان بالتجف
الأشرف ١٣٩٠/١٩٧٠ .

د مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة - دار المعارف بمصر
١٩٥٩ .

المعري (أبو العلاء أحمد بن عبد الله) - رسالة الغفران - دار المعارف بمصر - الطبعة الثانية .
شرح لزوم ما لا يلزم - دار المعارف بمصر .
الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ - مطبعة حجازي بالقاهرة - الطبعة
الأولى ١٣٥٦/١٩٣٨ .

ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم) : لسان العرب - دارا صادر وبيروت
١٣٧٤/١٩٥٥ .

غنتار الأغاني في الأخبار والنهاي - الدار المصرية للتأليف والترجمة
١٣٨٥/١٩٦٥ .

موريه (س) : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث - عالم الكتب بمصر -
الطبعة الأولى ١٣٨٩/١٩٦٩ .

النابغة الذبياني : ديوانه - دار الفكر بلبنان ١٩٦٨ .
د . نادره جميل السراج : شعراء الرابطة القلمية - دار المعارف بمصر ١٩٥٧ .

نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر - دار الآداب بيروت ١٩٦٢ .
د . ناصر الدين الأسد : القيان والغناء في العصر الجاهلي - دار صادر وبيروت
١٣٧٩/١٩٦٠ .

محاضرات في الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن - لجنة البيان العربي
١٩٦٠ .

محاضرات في الشعر الحديث في فلسطين والأردن - لجنة البيان العربي ١٩٦١ .
ابن نباتة (جمال الدين محمد بن محمد) : ديوانه - طبع القاهرة ١٣٢٣ .
شرح العيون شرح رسالة ابن زيدون - مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر - الطبعة
الأولى ١٣٧٧/١٩٥٧ .

د . محمد بدوي إختون : دراسة نظرية تطبيقية في علمي العروض والقافية - مكتبة الشباب -
الطبعة الأولى ١٩٧٢ .

ابن النديم (محمد بن إسحاق) : الفهرست - ليبزج ١٨٧٢ .
النواجي (شمس الدين محمد بن محمد) : حلبة الكبيت - مطبعة إدارة الوطن ١٢٩٩ .
د . نوري حمودي القيسي : الإقواء في الشعر الجاهلي - مطبعة الحكومة ببغداد
١٣٨٥/١٩٦٥ .

ابن الوردي (عمر بن مظفر) : ديوانه - الجواثب ١٣٠٠ .
وفي شاكر فهمي وأميمة أمين فهمي : المعلم في الإيقاع الحركي والألعاب الموسيقية - مطابع
الأهرام التجارية ١٩٧١ .

ياقوت بن عبد الله الرومي : معجم الأدباء - دار المأمون .
د . يوسف خليف : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي - دار المعارف بمصر ١٩٥٩ .

_____ أعمال مؤتمر روما المنعقد في تشرين الأول ١٩٦١ : الأدب العربي
المعاصر - منشورات أضواء .

_____ دواوين الشعراء .

_____ شرح التيسير في العروض - مصر ١٢٦١ .

محتويات الكتاب

الصفحة

٥	تمهيد
١٧	الفصل الأول : تعريف القافية
١٧	في اللغة
٢١	في الشعر
٢١	المعنى القديم
٢٤	المعنى الاصطلاحي
٢٨	أسماء القوافي تبعاً لما تضمنه من حروف
٣١	التقسيم المتأخر للقوافي
٣٣	في الموسيقى
٤٠	الفصل الثاني : حروف القافية
٤٠	١ - الروى
٦٢	٢ - الوصل
٦٥	٣ - الخروج
٦٦	٤ - الردف
٧١	٥ - التأسيس
٧٣	٦ - الدخيل
٧٥	٧ - أسماء القوافي تبعاً لأسماء حروفها
٧٧	الفصل الثالث : حركات القافية
٧٧	الرس
٧٨	الحذو
٧٩	الإشباع
٨٠	التوجيه

الصفحة

٨١	المجرى
٨٢	النفاذ
٨٥	الفصل الرابع : عيوب القافية
٨٦	العيوب الموسيقية
٨٦	الإجازة
٩١	الإكفاء
٩٥	الإصراف
٩٦	الإقواء
٩٩	السناد
١٠٥	التحريد
١٠٦	التنافر
١٠٨	العيوب اللغوية
١٠٨	الأيطاء
١١٢	التضمين
١١٧	القلق
١٢٠	العيوب المعنوية
١٢٢	الفصل الخامس : أشكال القافية
١٢٢	١ - القصيدة ذات القافية الواحدة
١٢٢	نشأة القافية الموحدة
١٢٨	صنع القافية
١٣٧	القافية الجيدة
١٣٨	٢ - القصيدة ذات القافية المتعددة
١٣٨	لزوم ما لا يلزم
١٤٣	القوافي الداخلية
١٥٢	٣ - القصيدة ذات القافية المتنوعة
١٥٣	خصوم القافية

١٥٨ أنصار القافية
١٦١ أشكال القصيدة المتنوعة القافية
١٨٠ ٤ - التصيدة غير المتقاة

١٨٥

المراجع

تم بحمدہ تبارک وتعالی

منتدى سور الأندلسية

WWW.BOOKS4ALL.NET

<https://www.facebook.com/books4all.net>

رقم الايداع	٢٠٠٠ / ١٣٥٨٧
الترقيم الدولي	977-341-002-1